



L'ART MODERNE

EN ALLEMAGNE.

II.



IMPRIMÉ CHEZ PAUL RENOUARD,
RUE GARANCIÈRE, N. 5, F. S. G.

HISTOIRE

DE

L'ART MODERNE

EN ALLEMAGNE

PAR

LE COMTE ATHANASE RACZYNSKI.

TOME SECOND.

MUNICH, STUTTGARD, NUREMBERG, AUGSBOURG, RATISBONNE, CARLSRUHE, PRAGUE, VIENNE.
EXCURSION EN ITALIE.





A PARIS,

CHEZ JULES RENOUARD ET Cie., LIBRAIRES.

—

1839.

DÉDIÉ

A GUILLAUME KAULBACH,

PAR

A. RACZYNSKI.

GRAVURES DU SECOND VOLUME.

LISTE DES SUJETS GRAVÉS SUR BOIS ET SUR CUIVRE, OU DESSINÉS SUR PIERRE LITHOGRAPHIQUE, INTERCALÉS DANS LE TEXTE DU SECOND VOLUME, JOINTS AU TEXTE SUR DES FEUILLES DÉTACHÉES, OU RÉUNIS EN ATLAS*, ET RENVOI AUX PAGES OÙ IL EN EST PARLÉ.

* Les sujets qui ne portent aucune mention particulière, sont gravés sur bois et intercalés dans le texte même.

SANS NOM D'AUTEUR.

Les lettres initiales ornées d'arabesques qui sont placées en tête de chaque chapitre, ont été composées par Madame Hermann Stilke, de Dusseldorf.

LISTE SPÉCIALE DES TREIZE GRAVURES OU LITHOGRAPHIES DE L'ATLAS, ET RENVOI AUX PAGES OÙ IL EN EST PARLÉ.

SOMMAIRE DES CHAPITRES

DU SECOND VOLUME.

INTRODUCTION.

LES travaux du Roi Louis de Bavière, qui s'exécutent maintenant à Munich, présentent un caractère en même temps religieux, national et chevalcresque : c'est tantôt de la poésie lyrique, tantôt de l'épopée, mais toujours dans le caractère vigoureux qui distinguait si éminemment la nation Germaine à l'origine de sa civilisation.

Ce sera donner l'esprit de tant de créatious importantes que de nous arrêter aux poètes allemands du XIIIe siècle et à leurs ouvrages : aux Nibelungen, à Walther von der Vogelweide et à Wolfram von Eschenbach. Nous voudrions ainsi prédisposer le goût de nos lecteurs à recevoir les impressions qui nous dominent, et à saisir l'esprit de la grande activité artistique qui se voit en Allemagne et surtout dans les pays sur lesquels règne le roi Louis.

LA POÉSIE DE L'ÉPOQUE DES HOHENSTAUFEN,

SON ORIGINE, ET LES PÉRIODES QUI L'ONT DEVANCÉE ET PRÉPARÉE.

Le siècle des Hohenstaufen (Gibellinen) (1) est l'époque la plus glorieuse de l'empire germanique romain. Au milieu même des luttes sanglantes que cette race magnanime eut à soutenir contre les Guelfes, on vit, sous sa puissante égide et par son influence, les sciences, la poésie et les arts se développer, et le caractère national se former. Des monumens nombreux attestent cette grande révolution et nous transportent au milieu des camps, des cours, des combats, des fêtes, où nous apercevons toujours les Hohenstaufen en tête du mouvement qui en même temps ébranlait et vivifiait le monde.

C'était alors la plus brillante époque des croisades; le pouvoir temporel des empereurs s'étendait, sinon de fait, du moins de nom sur toute l'Europe chrétienne; l'Orient, si avancé en civilisation, communiquait la chaleur de sa verve poétique et féconde au peuple allemand, qu'une foi ardente poussait, à l'exemple des Français, vers le tombeau du Sauveur; le chef de l'Église, qui alors était une, possédait un pouvoir ecclésiastique qui balançait le pouvoir séculier de l'empereur, et souvent le faisait plier. En un mot, l'époque des Hohenstaufen est le point le plus marquant et le plus brillant de l'histoire de l'Allemagne.

Les poésies de cette époque pourraient se diviser en trois parties : celles qui ont, avec les chants scandinaves, une origine et un caractère commun; celles auxquelles la poésie romane a prêté les sujets ou la forme; et celles enfin dont la source, le caractère dominant et l'esprit sont purement allemands. Les premières ont un caractère éminemment épique : elles ont aussi un caractère national, mais de cette nationalité reculée qui se confond avec celle du peuple scandinave, qui appartient à l'époque sanglante de la mythologie du Nord; tel est le poème des Nibelungen, auquel on peut adjoindre ceux dont Théodoric, roi des Goths ou des Amelungen, est le héros (2); celui de Hildebrand et d'autres. Les secondes sont d'une nature complexe, participant cependant davantage de la poésie romane; dans le nombre de celles-ci il faut compter

(1) 1138-1268, depuis Conrad jusqu'à Conradin.

(2) Ce nom provient de celui d'Amal, le chef de la souche des rois Ostrogoths. Les Amelungen se montrent dans ces poèmes, ennemis des Nibelungen.

Parcival, et en général les poésies épiques et chevaleresques de Wolfram von Eschenbach. C'est dans cette catégorie que se range aussi Tristan, dont l'auteur est Godefroi de Strasbourg. Les troisièmes nous apparaissent sans alliage, dans toute leur pureté nationale, et parfaitement homogènes avec l'époque des Hohenstaufen, à laquelle elles appartiennent : ce sont les poésies lyriques et patriotiques de *Walther von der Vogelweide*. Celles-ci n'ont de rapport avec les vers romans que tout au plus par la forme extérieure.

Si l'on essaie de suivre les traces des transmissions et des modifications présumables que les traditions les plus anciennes ont subies avant de se réunir dans la grande épopée des Nibelungen, on découvre que Charlemagne qui aimait le chant et la poésie a recueilli (vers 800), les légendes et les chansons des temps anciens, pour les transmettre à la postérité (cette collection, appelée Carlovingienne, n'existe plus (1)); on voit que le moine de Saint-Gal Eckhard (973), fut l'auteur d'une poésie latine dont l'origine était la même, et qui avait trait aux Nibelungen; on découvre aussi que Pilgerin, évêque de Passau (991), fit réunir par son écrivain le chancelier Konrad, et rédiger en latin, les chansons et poésies contenant l'histoire tragique des Nibelungen : c'était de l'histoire qu'il voulait faire; enfin l'évêque de Posen Bogufal (1253), a puisé aussi aux mêmes sources quand il voulut faire remonter l'histoire de Pologne aux temps que les traditions ne pouvaient atteindre. On suppose que tous les trois se sont aidés de la collection carlovingienne, mais non d'une manière immédiate et directe.

Il serait assez difficile de préciser dans quelle proportion toutes ces transmissions ont contribué à la formation du poème qui nous occupe, et jusqu'à quel point l'œuvre complète s'écarte des matériaux dont elle se compose; mais ce qu'il faut reconnaître, c'est que la littérature et la poésie de l'époque glorieuse des Hohenstaufen est en grande partie née des traditions empruntées aux temps des Nibelungen et d'Attila, aux chants d'Edda et aux poésies des Scaldes du Nord; il faut reconnaître aussi que l'art moderne à Munich grandit sous l'influence des impressions que le respect pour les anciens souvenirs et la gloire nationale alimentent dans le cœur du Roi, et qu'il sait si bien communiquer aux artistes.

Siegfried et Chriemhild, ainsi que toutes les aventures qui font le sujet des Nibelungen, appartiennent à une époque qui précède celle des premiers symptômes de la civilisation, des sciences et des arts parmi les Germains. On retrouve la même vigueur et un plus haut degré d'âpreté dans les chants des Scaldes (2) d'Islande : on y retrouve aussi les mêmes sujets. Ces poésies sont aussi bien les unes que les autres héroïques et nationales, mais d'une nationalité très reculée, je dirai même originaire ou primitive.

Les poésies d'imitation romane ont un caractère différent : un caractère plus chevaleresque et plus religieux. Elles puisent à toutes les sources. Dans celles-ci, les traditions se lient ou se confondent avec l'histoire de l'origine du genre humain, avec l'antiquité, avec la magie, avec les miracles qui signalèrent le triomphe du christianisme : c'est là ce qui distingue le poème de Parcival.

---

(1) On croit que le poème de Hildebrand faisait partie de cette collection carlovingienne. Ce morceau a été conservé, et c'est le seul.

(2) Les Scaldes étaient des personnages de la cour et des chanteurs. Ils étaient aussi les historiographes des princes : leurs mémoires étaient rédigés en vers. Ils suivaient leurs maîtres au combat, et eussent envisagé comme une honte de leur survivre.

Il faut chercher la source du poème des Nibelungen dans les légendes, traditions et chansons nées au milieu des camps, des chasses dans les forêts, devant le foyer hospitalier ou domestique : telle est aussi la source des poésies scandinaves qui se lient intimement à celles des Germains (1). C'est en réunissant ces matériaux et en s'appuyant sur les exemples fournis par les devanciers de nos poètes, les Scaldes, que l'auteur des Nibelungen a formé son œuvre grandiose et immortelle. Il en est de ce poème comme de l'Iliade : il n'a qu'un auteur présumé. Son Homère, d'après une opinion très répandue, mais fort peu justifiable, serait Henri d'Ofterdingen.

Il a été déjà dit plus haut que « l'épopée scandinave de Sigurd et l'épopée germanique des « Nibelungen, proviennent de la même tradition et représentent la même idée. » Nous voyons encore que « dans l'une comme dans l'autre, les hommes du Nord ont imprimé le cachet de « leurs passions farouches et le pommeau de leur glaive de fer. Dans l'une comme dans l'autre, « c'est le même héros et la même valeur impétueuse. Le même esprit de vengeance traverse, « comme un éclair sinistre, tout le drame, et la même cruauté l'ensanglante. Tous les carac- « tères principaux se retrouvent identiquement dans les deux poèmes, toutes les scènes les plus « saillantes y ont été répétées. Quelques noms seulement et quelques faits sont changés (2) . . . .

. . . .

. . . . « Peut-être aussi les scaldes scandinaves ont-ils emprunté « ces traditions à l'Allemagne; peut-être est-ce là une image de ces chants populaires que « Charlemagne fit recueillir, et que nous ne possédons plus. L'épopée des Nibelungen fut « écrite, comme nous l'avons vu, d'après de vieilles poésies dont on n'a point retrouvé de trace. « Telle que nous la connaissons, elle date du XIIe siècle. L'épopée scandinave est beaucoup plus « ancienne. Elle est aussi plus rude, plus âpre, plus énergique. Il y a dans les Nibelungen un « certain art de composition et de coloris; il n'y a dans les chants de Sigurd qu'une inspiration « spontanée et sans frein (3). »

Les Nibelungen se distinguent aussi des poésies scandinaves en ce que les traditions islandaises, les chants d'Edda, les runes et les *saga* font descendre les premiers héros des dieux, et font comparaître ceux-ci dans leurs poèmes, tandis que le poème allemand, quoiqu'il participe encore de l'esprit de la mythologie du Nord, en abandonne cependant presque entièrement les traditions et les noms. Sous le rapport de la forme des vers, le poème allemand se rapproche déjà de la muse romane, mais celle-ci reçoit son caractère distinctif de la chevalerie, et sous ce rapport les Nibelungen n'ont aucune ressemblance avec elle. Il est digne de remarque, que dans les Nibelungen les héros se présentent à nous comme des chevaliers chrétiens, et qu'en général toute l'action est en quelque sorte arrachée à l'époque à laquelle elle appartient et rapprochée de celle où vivait l'auteur.

Mais d'où vient le nom de Nibelungen ?.... L'extrait batistaire des Nibelungen nous est fourni

(1) Dans les antiques chants héroïques, les peuples Teutons se réunissent avec les Scandinaves ; maintenant ces peuples se croient distincts, et quoiqu'ils aient des intérêts communs, ils ne sont peut-être pas aussi unis de sympathie et de politique qu'ils devraient l'être. Cette remarque m'est dictée par la situation politique dans laquelle le Danemark se trouve maintenant vis-à-vis de l'Allemagne.

(2) Lettres sur l'Islande, par X. Marmier, 1837, pag. 217-219.

(3) *Ibid.*, pag. 219-218.

par les poètes du Nord. Gunther, Hagen et Chriemhild sont les enfans de Nifil, en allemand, Nibil (*Nebel*, brouillard), qui descend des dieux. Ils étaient originaires de la Norwège; après la mort de Siegfried, ils arrivèrent à Worms, dans le pays des Bourguignons, pour faire hommage à Chriemhild du trésor dont ils étaient porteurs. Le roi et le peuple bourguignon furent dès-lors également appelés Niflungen, Nibelungen, et leur destruction par Attila (1) est l'objet des chants plaintifs du poète. D'après d'autres traditions, Nibelungen proviendrait de Niflheim, l'enfer des Scandinaves, lieux ténébreux pleins de brouillards (Nebelheim), relégué à l'extrémité septentrionale du monde, traversé par neuf fleuves qui ne roulent qu'une eau noire et bourbeuse, et qui est environné d'une nuit éternelle. Cette dérivation n'invalide pas la première, ce n'est qu'une variante dans l'interprétation

En résumé, nous avons vu que le poème des Nibelungen est à-peu-près de l'année 1200, mais on n'en connaît pas avec certitude l'auteur. On présume que ce poème a été composé d'après les matériaux qui ont été rassemblés par ordre de Charlemagne : il offre des rapports frappans avec les poésies scandinaves d'Edda (2). Les poésies de Wolfram d'Eschenbach, entre autres, Parcival, ont été inspirées par la muse provençale et romane. Walther est essentiellement Allemand et de son époque. Les poésies des uns et des autres ont des points de rapprochement entre elles, et c'est l'époque des Hohenstaufen qui les réunit toutes.

(1) Appelé dans les Nibelungen *Etzel*, dans le poeme scandinave *Atli*

(2) Le mot Edda, appliqué aux chants recueillis par Saemund, signifie Aïeule Peut-être aussi vient-il d'Odda, retraite paisible (Oede) où le poète, compilateur ou rédacteur, rapporta le fruit de ses voyages, et passa une vie d'étude et de recueillement c'était un prêtre plein de savoir (V. Marmier)

I.

LE POÈME DES NIBELUNGEN.

Es ist die allergrößte Geschicht
Die je zur Welt geschah.

C'est la plus grande histoire
Qu'il y eût oncques dans le monde.

CHANT I.

Dans les pays de Bourgogne, sur les bords du Rhin, régnait le roi Dankrat; il eut de la reine Ute trois fils et une fille. Ces fils, *Günther*, *Gernot* et *Giselher* surnommé *l'Enfant*, gouvernèrent l'empire en commun après la mort de leur père; néanmoins, Günther était le premier des trois rois. Avec eux, et dans leur château-fort à Worms, résidaient leur mère Ute et leur sœur Chriemhilde.

Ils avaient beaucoup de parens et de puissans vassaux; une multitude de fiers chevaliers marchaient sous leur bannière, et leur cour était magnifique; les princes les plus nobles et les preux les plus célèbres de la contrée se rassemblaient auprès d'eux et occupaient les charges les plus importantes de leur palais.

Hagen de Troneck (près de Trèves), proche parent des trois rois, était le plus puissant parmi ces princes et ces chevaliers. Le père de Günther ayant été vaincu par Etzel, roi des Huns, Hagen fut livré comme otage à ce dernier; et ce ne fut qu'après maints combats dans le pays des Huns qu'il fut rendu à sa patrie. C'est par suite de cette vie aventureuse que Hagen connaissait tant de pays, tant de rois et tant de héros. Il était lui-même seigneur de belles et riches contrées, mais il les tenait à titre de redevance, de Gunther l'aîné des trois frères, à la cour duquel il exerçait la charge de grand-maître de la cour (*Hort und Schaarmeister*); c'est-à-dire qu'il était le chef du corps des chevaliers, l'ordonnateur des tournois, et le commandant de l'armée.

Dankwart, frère de Hagen, était feudataire de Giselher, et exerçait la charge de grand-

écuyer; en cette qualité, il avait surintendance des écuries et du personnel y attaché; il en avait l'administration en temps de paix, et la conduite en temps de guerre.

Ortwin de Metz, neveu d'Hagen, était écuyer-tranchant *(Truchsess)*; sa charge l'obligeait à placer les plats sur la table du roi.

Les deux margraves *(Gardiens des frontières)* de la Bourgogne, servant principalement comme envoyés, étaient :

Gère, également parent des rois, et *Eckewart*, surnommé *le Fidèle*; tous deux, mais principalement le dernier, dévoués à Chriemhilde.

Volker d'*Alzei* (près de Worms), appelé le *ménestrel* et le *violon* des rois, parce qu'il portait cet instrument partout avec lui, qu'il en avait un écartelé sur son écu, et qu'il en jouait et s'en accompagnait en chantant, était un noble baron et porte-bannière de l'armée.

Rumold était *maître-d'hôtel*.

Sindold, *grand échanson*.

Hunold, feudataire de Gernot, était chambellan; comme tel, il veillait à l'ordre intérieur du palais, et avait la garde de tout ce qui s'y trouvait renfermé.

Ces neuf dignitaires formaient avec les trois frères royaux, un cercle de *douze* preux qui se distinguèrent dans toutes les guerres et passes d'armes chevaleresques, surtout dans le pays des Huns.

Il arriva que Chriemhilde, la belle vierge royale, eut un songe rempli d'anxiété. Il lui semblait voir deux aigles qui égorgeaient le plus beau de ses faucons. Comme Ute, sa mère, appliquait ce rêve à un futur mari, Chriemhilde résolut de ne jamais prendre d'époux, et renonça à tous les prétendans, dont il en venait beaucoup, et des plus nobles, pour solliciter sa main.

CHANT II.

Il y avait à Xanten, sur le Rhin, dans les Pays-Bas, un roi riche et puissant, du nom de *Sigismond*; *Sigelinde* était son épouse, et leur fils *Siegfried* était le héros le mieux fait et le plus accompli dont la renommée s'entretînt; les virelais et les ballades exaltaient partout ses prouesses et sa courtoisie. Il fut élevé avec mille soins et tendresse par ses parens; dans son enfance, il était déjà le favori, le bien-aimé de tous, et surtout des dames; il fut instruit dans tous les exercices chevaleresques et royaux par des hommes expérimentés.

Quand il eut atteint l'âge convenable, son père prépara à Xanten une fête brillante; et le jour du solstice d'été, Siegfried, ainsi que quatre cents jeunes écuyers, reçurent l'épée de chevalier, et furent consacrés dans l'église. La fête dura trois jours; il y eut de grands tournois et de grandes largesses faites aux « gens chevauchans, » aux troubadours, bardes et ménestrels qui, tous à l'envi, s'empressaient de jouer, de chanter et de raconter. Siegfried donna des fiefs à ses compagnons de chevalerie, comme avait fait jadis son père. Alors les feudataires voulurent le choisir pour roi, mais il refusa de porter la couronne tant que vivraient ses parens. Néan-

moins, il était le plus puissant de l'empire, et il fut reconnu comme tel par tous les pays lointains qu'il parcourut dans ses guerres chevaleresques.

CHANT III.

Siegfried entendit parler de la beauté miraculeuse de Chriemhilde, la superbe et insensible fille des rois qui tenaient leur cour à Worms; il apprit qu'elle refusait d'accepter pour époux aucun des preux qui tous étaient accourus pour lui offrir leur amour. Il fut tenté de se mettre aussi sur les rangs. En vain son père et ses amis le dissuadèrent de ce dessein; en vain ils l'engagèrent à se mettre en garde contre les fiers Bourguignons, surtout contre Hagen, et à emmener avec lui une armée : Siegfried voulut absolument courir cette aventure. Accompagné seulement de douze chevaliers d'une valeur éprouvée, il se rendit à Worms, dans un magnifique équipage.

Il ne fut reconnu de personne, quand le septième jour après son départ, il arriva dans la cour d'honneur, devant le château royal. Hagen, qu'on avait fait appeler, regarda par une fenêtre et annonça aussitôt que c'était Siegfried, quoiqu'il ne l'eût jamais vu. En même temps il racontait quelques-unes de ses prouesses miraculeuses.

« Siegfried, dit-il, passa un jour à cheval devant une montagne, de laquelle les deux fils du « roi *Nibelung*, nommés *Nibelung* et *Schilbung*, avaient fait retirer, pour se le partager, le trésor « de leur père mort. Ils remirent à Siegfried l'épée de leur père, qui avait été nommée *Balmung*, « pour faire le partage entre eux. Mais Siegfried ne put accorder ces deux frères d'un caractère « violent, et à la fin il fut obligé de les combattre. Il les tua, ainsi que leurs douze géans, avec l'épée « de leur père, et vainquit sept cents preux du pays des *Nibelungen* ou *Norwège*, qui, par suite « fut obligé de se soumettre à son pouvoir. Mais auparavant il eut encore un combat à soutenir « contre le vigoureux nain Albéric, gardien du trésor, qui voulut venger ses maîtres. Albéric « frappa courageusement avec son martinet en or, auquel étaient suspendues sept lourdes « boules du même métal; mais Siegfried la saisit par sa longue barbe grise, et de cette façon « il en vint à bout, ainsi que de toute son armée de nains. Cette victoire lui valut la possession « du manteau nommé *Helkappe* (1) ou *Tarnkaut* (2) qui avait la vertu de rendre invisible et qui « donnait à celui qui le portait la force de douze hommes. Le manteau rendit Siegfried pro« priétaire du trésor. Ce trésor avait ceci de miraculeux qu'il ne diminuait jamais, quelque « quantité qu'on en retirât; il s'y trouvait aussi une baguette magique en or, qui donnait à « celui qui en était possesseur plein pouvoir sur chacun.

« Siegfried laissa le trésor caché dans la montagne; Albéric en fut fait le gardien, et comme « tel, dut prêter serment de fidélité à Siegfried.

---

(1) Ce mot *Hel* se rapporte à la déesse de l'enfer du pays du nord, nommée Hel. — *Kappe* est encore usité pour manteau comme le mot espagnol *capa*.

(2) Vient du vieux mot *tarnen*, cacher; mais dans l'origine et d'après les traditions du nord, c'était une peau.

« Un autre jour, Siegfried tua un dragon et se baigna dans le sang de ce monstre. Par là, son « corps acquit la dureté de la corne, et il devint invulnérable.

« Pour toutes ces raisons, Hagen voulut que le chevalier fût reçu avec hospitalité et cour-« toisie, parce que certainement il était venu pour une affaire importante. »

Siegfried mit pied à terre; mais il ne voulut pas que les chevaux fussent conduits à l'écurie, parce qu'il avait l'intention de repartir bientôt. Il entra dans la grande salle du palais, afin de faire sa demande en mariage; mais ayant aperçu Günther, dont il avait entendu vanter la valeur, il le provoqua à un duel qui devait avoir pour enjeu leurs possessions et leurs héritages respectifs. Günther accepta le défi; mais Hagen et Gernot firent entendre des paroles de conciliation et d'amitié. Ortwin fut choqué de ces mesures pacifiques, et en appela aux épées.

Notre héros dédaigna un tel adversaire, parce qu'il n'était pas roi, mais un de ses feudataires, dont une *douzaine* ne pourrait se mesurer avec lui. Gernot et Hagen, qui avaient été aussi nominativement provoqués par Siegfried, cherchent à le calmer, et ce dernier songe enfin à la belle demoiselle qui était la cause de sa venue. Il reçut un accueil gracieux de Giselher, qui lui présenta du vin de la table royale et lui offrit courtoisement de disposer de tout.

Siegfried demeura donc à la cour, accablé d'honneurs et de témoignages d'amitié; il s'exerça avec les preux à lancer des pierres, à rompre des lances et à d'autres jeux chevaleresques, et toujours il remporta le prix.

Chriemhilde le vit un jour qu'il paradait avec grâce sous ses fenêtres; à compter de cet instant, elle s'éprit de tant d'amour pour le beau chevalier, qu'elle ne pouvait se lasser de l'admirer. De son côté, le héros l'aimait avec passion, quoiqu'il ignorât le jour où il aurait le bonheur de la contempler, et qu'il ne sût même pas qu'elle le voyait avec tant de plaisir. Il passa de cette façon une année entière, privé du bonheur de voir la dame de ses pensées, et accompagnant les rois quand ils parcouraient leurs possessions pour y rendre la justice.

CHANT IV.

Vers ce temps, les rois Leudeger de Saxe, et son frère, Leudegast de Danemark, envoyèrent à Günther de Worms une déclaration de guerre; ils fixaient à douze semaines l'ouverture des hostilités. Günther tint conseil avec Hagen et Gernot, et comme le temps pressait, Hagen conseilla d'en instruire Siegfried. Ce dernier accepta le défi avec empressement, et ne demanda pour l'expédition que mille hommes, avec Hagen, Ortwin, Dankwart, Rumold et Volker qui devait porter la bannière. Hagen assembla ses preux et fut élu commandant (schaarmeister) de l'armée. Ils traversèrent la Hesse et arrivèrent dans le pays de Saxe, qu'ils mirent à feu et à sang. Dankwart et Ortwin conduisaient l'arrière-garde; Hagen et Gernot restèrent à la tête du gros de l'armée, tandis que Siegfried, monté sur son cheval de bataille, se porta seul en avant pour reconnaître les ennemis qui étaient campés dans une plaine, au nombre de plus de quarante mille. Siegfried se réjouissait de la multitude des ennemis, lorsqu'il aperçut le roi Ludeger qui, de son côté, était allé seul à la découverte. Ils se précipitèrent l'un sur l'autre, et ce premier choc fut si violent, que les deux lances furent brisées; alors ils retournèrent leurs chevaux et revinrent à la charge, l'épée à la main. Siegfried remporta la victoire, et Leudeger se rendit

à lui comme prisonnier. Trente chevaliers qui tentèrent de délivrer leur roi, furent immolés par le vainqueur, à l'exception d'un seul qui, couvert de sang, apporta dans son camp la triste nouvelle. Alors les deux armées s'avancèrent l'une contre l'autre. Les Bourguignons « éteignirent l'éclat des casques dans le sang » ; les Danois et les Saxons, avec leurs épées effilées (1), se défendirent courageusement. Mais Siegfried, avec ses preux, combattait au plus fort de la mêlée, et « il fit couler hors des casques des ruisseaux sanglans ». Il pénétra à trois reprises dans les masses ennemies, et trouva le roi Leudegast qui portait des coups si terribles, que son coursier chancela et faillit le renverser. Ils sautèrent tous deux de cheval et combattirent à pied. Leudegast reconnut alors Siegfried à la couronne qu'il portait dans son écu; et criant à son armée de ne pas continuer le combat, il fit baisser l'étendard de guerre et demanda la paix. Il fut fait prisonnier avec cinq cents des siens. Les Bourguignons victorieux se disposèrent alors à retourner dans leur patrie; ils chargèrent leurs armes sur des chevaux de somme, et envoyèrent des messagers en avant.

Chriemhilde fit venir secrètement chez elle un des envoyés et lui demanda des nouvelles de son frère; l'envoyé lui raconta comment Gernot et ses preux s'étaient distingués dans le combat, et comment Siegfried avait décidé de la victoire. Au récit des prouesses de ses frères, et surtout en entendant le nom de son bien-aimé, une aimable rougeur se répandit sur les joues de la demoiselle, et elle récompensa richement le porteur de ces heureuses nouvelles.

Les vainqueurs furent reçus à Worms avec joie et distinction. Les rois prisonniers restèrent libres sur leur parole; on cacha devant les femmes les armes sanglantes de ceux qui avaient succombé; et tous les blessés, amis et ennemis, furent soigneusement traités. Pour célébrer la victoire, on annonça une grande fête qui fut remise à six semaines, afin que les convalescens pussent également y prendre part.

Siegfried voulut alors retourner chez lui; mais Günther le supplia amicalement de rester encore, et il le fit volontiers, à cause de Chriemhilde.

Chriemhilde avec ses femmes, Ute et toute sa cour faisaient de somptuaux préparatifs pour paraître avec éclat à la fête.

CHANT V.

Le jour de la Pentecôte vit rassemblés dans la ville de Worms trente-deux princes et cinq mille chevaliers; dans un équipage magnifique, et brillans sous leur armure dorée. Günther connaissait l'amour de Siegfried pour sa sœur, et Gernot lui conseilla, pour la joie de tous, de la faire paraître à la fête; car

« Qu'est-ce qui fait la joie du cœur de l'homme, sinon la vue d'une belle damoiselle? »

« Was wäre Mannes Wonne, des freute sich sein Leib,
« Thäten's nicht schöne Frauen und herrliche Weib? »

(1) *Sak*, en vieil allemand, signifie *épée tranchante*; de là le mot Saxe.

Dame Ute sortit donc de l'appartement des femmes, accompagnée de sa fille, éclatante de beauté et suivie de toutes ses dames et damoiselles dans leurs plus brillans atours. On vit des joues roses et des pierreries briller du même éclat; Chriemhilde entre ses femmes, apparut à Siegfried « comme la lune au milieu des étoiles, ou comme l'aurore sortant d'un sombre nuage ». Il désespéra de jamais posséder un tel trésor de beauté; néanmoins, il sentit qu'il aimerait mieux mourir que de vivre loin d'elle. Les idées changeantes qui l'agitaient à l'intérieur se révélaient sur son visage tantôt pâle, tantôt couvert de rougeur, et en faisaient un miroir des tourmens de l'amour.

D'après le conseil de Gernot, Chriemhilde salua d'abord Siegfried, et lui donna le premier baiser. Bientôt leur amour mutuel se trahit par leurs regards, leurs gestes et leurs douces paroles. Siegfried cheminait avec elle, la main dans la main de son amie, et « jamais, ni dans le printemps, ni dans l'été, sa joie n'avait été aussi grande ». Ils excitaient l'admiration et l'envie générale, tous n'avaient de regards que pour ce couple si brillant; et le roi de Danemark, en les voyant, reconnut aussitôt quel avait été son vainqueur. On se rendit à la cathédrale; mais Siegfried eut peine à attendre la fin de l'office pour se retrouver avec Chriemhilde; alors seulement elle le remercia avec effusion pour le secours qu'il avait donné à ses frères; et dès cet instant, le héros se consacra entièrement et pour toujours à son service. Ainsi la fête se prolongeait depuis douze jours, avec maints jeux chevaleresques et maints joyeux ébats.

Les rois de Saxe et de Danemark offrirent pour leur rançon cinq cents charges d'or; mais d'après l'avis de Siegfried, on leur rendit la liberté, à la seule condition de maintenir la paix. Ensuite, Günther et Gernot ayant fait apporter leur trésor dans des boucliers, récompensèrent magnifiquement tous leurs vassaux, qui s'en retournèrent pleins de joie. Siegfried voulait partir avec eux; mais Giselher le supplia de rester encore, lui promettant qu'il jouirait toujours de la société des damoiselles. Le héros se laissa persuader; il continua à voir journellement la belle Chriemhilde, partageant ses plaisirs avec elle, et n'éprouvant d'autre peine que les douces peines d'amour.

CHANT VI.

Vers cette époque, il n'était bruit à Worms que d'une reine de la plus rare beauté, et d'une valeur non moins extraordinaire : son nom était Brunhilde d'Islande. Elle savait manier la javeline (*Gehr*), lancer une pierre et la rattraper à la course; celui qui aspirait à sa main devait la surpasser dans ces exercices, ou payer de sa vie sa témérité. Plusieurs avaient déjà éprouvé ce sort funeste; cependant Günther voulut tenter l'aventure. En vain Siegfried essaya de l'en dissuader, et lui assura qu'il connaissait cette terrible reine; rien ne put détourner Günther de sa résolution. Alors Hagen lui conseilla de prendre Siegfried pour compagnon de voyage; ce dernier y consentit à condition qu'on lui réserverait la main de Chriemhilde; Günther lui en fit la promesse, et ils jurèrent tous deux que ce mariage s'accomplirait. Günther voulut se mettre en marche avec une armée; mais Siegfried lui fit entendre que ce serait peine inutile, et que la possession de Brunhilde ne serait que le prix d'une aventure chevaleresque. Ils emmenèrent avec

eux Hagen et Dankwart : mille guerriers n'auraient pu tenir pied devant ces quatre héros. Ils portaient des habits magnifiques, comme pour un voyage de cérémonie.

Günther, accompagné de Siegfried, se rendit chez Chriemhilde et la pria de lui fournir, pour lui et pour ses compagnons, des habits de cour, de manière que pendant quatre jours ils pussent changer trois fois par jour de costume. Ces vêtemens étaient destinés tant à leur usage qu'à faire des cadeaux. Chriemhilde y consentit volontiers; et dans l'espace de sept semaines, aidée par trente femmes, elle confectionna des habits en étoffe de soie, enrichis de pierreries orientales et ornés des plus rares fourrures.

Triste et pleine de pressentimens, elle les supplia encore de renoncer à ce long et dangereux voyage; mais les quatre chevaliers, inébranlables dans leur résolution, firent transporter leurs armures et leurs chevaux à bord du navire que l'on avait abondamment pourvu de comestibles choisis et de vins du Rhin. Ils s'embarquèrent joyeusement, saisirent eux-mêmes les rames pour s'éloigner du rivage, et descendirent le Rhin, aidés par un bon vent qui, soufflant en poupe, les poussait vers la mer. Siegfried, qui connaissait aussi bien qu'un pilote les écueils et les courans, prit en main le gouvernail, et dans la douzième matinée ils virent poindre, à travers le brouillard, les hautes tours de maint château-fort, et reconnurent la terre d'Islande. Avant de mettre pied à terre, Siegfried convint avec ses compagnons qu'il ne s'annoncerait que comme homme d'armes de Günther.

Il s'arrêtèrent devant le château-fort d'Isenstein, placé sur une plate-forme. Brunhilde et ses femmes regardaient les arrivans; Günther levant les yeux, reconnut aussitôt la reine et la distingua entre toutes les autres femmes. Brunhilde défendit à ses suivantes de s'exposer plus long-temps aux regards des étrangers; elles se retirèrent alors derrière d'étroites croisées d'où, sans être vues, elles purent considérer à leur aise les étrangers.

Les héros atteignirent le rivage; Siegfried tira sur la rive le cheval de Günther, et lui tint la bride et l'étrier; ensuite il débarqua le sien et se mit en selle. Les deux coursiers, blancs comme la neige, étaient magnifiquement harnachés, et portaient sur le poitrail des sonnettes en or; les vêtemens des deux chevaliers étaient de la même couleur que leurs chevaux. Ils portaient pour armes l'écu, la lance et l'épée, tandis que Hagen et Dankwart, complètement habilés de noir, étaient montés sur des chevaux noirs. Le château devant lequel ils étaient contenait quatre-vingt-six tours, trois palais et une salle construite entièrement en marbre vert; les portes étaient toutes grandes ouvertes. Les preux entrèrent à cheval et furent reçus courtoisement; on les débarrassa de leurs écus et de leurs montures; et comme on leur demandait encore leurs cottes de mailles et leurs épées, Hagen s'y refusa d'abord; mais Siegfried lui ayant observé que c'était un usage adopté, il ne fit plus d'objection.

Tout cela fut rapporté à Brunhilde; un de ses serviteurs l'assura qu'il avait reconnu Siegfried, et lui dépeignit les autres chevaliers; il parla surtout avec la plus grande frayeur du visage rébarbatif et des yeux étincelans de Hagen. Alors la fière Brunhilde, parée magnifiquement, s'avança dans la salle, suivie de cent femmes et de cinq cents chevaliers qui avaient l'épée nue à la main; elle salua Siegfried et lui demanda la cause de sa venue. Siegfried refusa cette première salutation en disant qu'elle revenait de droit au roi Günther du Rhin, qui venait pour se faire octroyer le don d'amoureuse merci, et qu'il lui avait ordonné, à lui son vassal, de l'accompagner dans son entreprise. La reine les menaça de leur faire perdre la vie à tous si Günther n'était pas vainqueur dans les trois jeux.

Aussitôt elle prit ses armes, elle revêtit une cotte de mailles en or, et par-dessus, une autre cotte en soie, intacte encore et vierge des atteintes de l'ennemi; quatre officiers portaient avec

effort son bouclier épais de trois palmes; trois autres supportaient sa javeline, et la pierre qu'on devait lancer faisait la charge de douze hommes. A cette vue, Günther sentit chanceler sa résolution, il se repentit d'avoir quitté son palais, et déclara qu'il renonçait volontiers à son amour; Hagen s'écria que c'était bien une fiancée digne du roi des enfers. Néanmoins, il demanda son épée, et Dankwart en fit autant; Brunhilde ordonna en souriant qu'on les leur rendit.

Pendant ce temps, Siegfried s'était rendu à son navire, s'y était revêtu du manteau qui le rendait invisible, et avait ainsi pénétré dans le champ-clos qui était entouré par sept cents chevaliers portant l'épée nue et remplissant les fonctions de juges du camp. Siegfried, toujours sans être vu, s'approcha de Günther, il l'encouragea secrètement, lui dit de faire seulement les gestes, et que lui, Siegfried, se chargeait du reste. En même temps il prit le bouclier; et Brunhilde lança si puissamment sa javeline, qu'elle mit en pièces le bouclier et s'arrêta en vibrant dans l'armure, les deux hommes furent renversés du coup. Le sang sortait par la bouche et par les narines de Siegfried; néanmoins, il se releva bientôt, saisit à son tour la javeline, mais en ayant soin d'en tourner la pointe en arrière, et il la lança avec tant de force, que l'armure de la reine rendit un son éclatant, et qu'elle-même fut à son tour renversée. Elle se releva et félicita son adversaire d'une si belle prouesse; alors elle prit la pierre, la lança à douze toises et mesura d'un saut cette distance; mais Siegfried saisit la pierre avec l'aide de Günther et lui fit parcourir un plus grand trajet; il sauta aussi plus loin, entraînant son compagnon avec lui. Aussitôt le rouge de la colère monta au visage de Brunhilde; néanmoins, elle fut obligée de se rendre à Günther, elle et le pays qu'elle gouvernait. Les chevaliers déposèrent leurs épées au pied du vainqueur et lui rendirent hommage. Hagen et Dankwart applaudirent au succès de leur compagnon d'armes, et tous rentrèrent joyeusement au palais.

Siegfried reporta son manteau dans le bâtiment, et étant entré dans le château, il demanda si les jeux n'allaient pas bientôt commencer; et comme Brunhilde faisait éclater son étonnement, Hagen lui dit que pendant la lutte Siegfried n'avait pas quitté le vaisseau.

Günther voulut alors partir avec sa captive; mais celle-ci désira auparavant faire assembler ses vassaux et les grands de son royaume, afin de nommer un administrateur pendant son absence. Depuis ce moment le nombre des chevaliers s'augmenta journellement à Isenstein; et leur affluence devint si grande, que Hagen en manifesta ses inquiétudes à Siegfried, qui lui promit d'amener mille hommes d'armes à son secours.

CHANT VII.

Il se revêtit de nouveau de son manteau merveilleux, entra dans le navire et le conduisit invisiblement, de façon que tous s'imaginèrent qu'il était poussé par le vent. Dans l'espace d'un jour et d'une nuit, Siegfried parcourut la distance de cent journées de marche et arriva à son pays de Norwège, où il possédait le grand trésor. Il attacha son navire et se rendit à son château sur la montagne; il frappa à la porte, et, contrefaisant sa voix, il demanda l'entrée d'un ton menaçant. Le géant, qui, toujours armé, veillait dans l'intérieur, parut avec sa barre de fer et

en porta un coup tellement violent sur le bouclier de Siegfried, que ce dernier se félicita d'avoir un tel concierge. Néanmoins, il vainquit le géant et le chargea de chaînes. Le bruit du combat retentit si vivement dans les entrailles de la montagne, qu'Albéric le nain accourut couvert du casque et de la cuirasse, et de ses étrivières en or brisa le bouclier de Siegfried; mais celui-ci le saisit par sa longue barbe grise, le dompta et le lia comme il avait fait du géant. Albéric lui dit qu'il le servirait bien volontiers s'il n'avait déjà juré foi et hommage à Siegfried. Alors le héros se fit reconnaître, et Albéric fut rempli de joie d'avoir un maître si vaillant et digne du rang suprême. Siegfried lui ordonna de faire venir les plus braves Norwégiens *(Nibelungen)*. Le nain alla les réveiller; ils arrivèrent aussitôt dans la salle éclairée par des cierges, et rendirent hommage à leur seigneur. Parmi trois mille braves qui étaient présens, Siegfried en choisit une troupe de mille, qu'il fit embarquer avec leurs chevaux.

Leurs blanches voiles furent aperçues à Isenstein, et Günther dit que c'étaient ses compagnons qu'il avait laissés dans le voisinage. Siegfried, qui était seul sur l'avant du vaisseau, fut accueilli favorablement par Brunhilde, et conduit par elle au château, qui était encombré de chevaliers.

Avant son départ, Brunhilde voulut encore partager ses trésors. Dankwart s'offrit pour son chambellan, et distribua si libéralement son or et ses habits, qu'elle le pria de s'arrêter, afin qu'elle pût faire encore quelques cadeaux à Worms. Elle donna le gouvernement du pays, au nom de Günther, au frère de sa mère, et accompagnée de mille preux et de cent femmes, elle s'embarqua avec son vainqueur. Néanmoins, pendant le voyage elle lui refusa obstinément le don d'amoureuse merci.

CHANT IX.

Le neuvième jour, Günther voulut envoyer Hagen en avant pour annoncer son arrivée; celui-ci s'excusa en disant qu'il n'était pas bon messager, mais qu'il servirait plutôt de chambellan sur le vaisseau; et il désigna Siegfried pour le remplacer. Le héros accepta par amour pour Chriemhilde, et il arriva sur les bords du Rhin avec vingt-quatre chevaliers. Une si faible escorte répandit l'inquiétude dans Worms; chacun craignait que Günther n'eût succombé dans son entreprise; mais Siegfried les rassura, et avant tout il alla réjouir, par sa présence, la belle dame de ses pensées. Chriemhilde lui donna vingt-quatre bracelets garnis de pierreries pour prix de son message, et, dans la chambre même de la princesse, il les distribua sur le champ à sa suite.

CHANT X.

On se prépara alors à recevoir le roi avec magnificence. Chriemhilde et dame Ute, suivies par quatre-vingt-six dames et cinquante-quatre damoiselles, toutes blondes et de la plus rare beauté, sortirent sur des palefrois et des haquenées ornées de brides en or et couvertes de housses traînantes; chacune d'elles était conduite par un chevalier armé de la lance et du bouclier. Ortwin accompagna ainsi dame Ute; le palefroi de Chriemhilde fut mené jusque devant

le château par Gere; mais là il fut remplacé par Siegfried. Pandant la route, jusqu'au Rhin, maintes lances furent brisées dans des *béhourts* joute chevaleresque exécutée par troupes).

Gunthar et Brunhilde, avec laur suite et les Nibelungen de Siegfried, firent leur entrée triomphale au grand esbattement d'un chacun; et l'on vit les deux belles filles de roi, Chriemhilde et Brunhilde, faire un échange réciproque de salutations et de baisers. Leur beauté donna lieu à des louanges excessives; mais les connaisseurs donnèrent la préférence à Chriemhilde. Les dames furent conduites sous des tentes de soie; les chevaliers béhourdaient devant elles et venaient ensuite s'esbattre en leur compagnie. Vers la coucher du soleil, ils se rendirent tout en se livrant à maint jeu chevaleresqua, au palais royal à Worms, où un festin splendide les attendait. Chriemhilde fut alors séparée de Brunhilde, laquella, comma fiancée royale, avait seule le droit de s'asseoir à table. Mais avant même que Günther se fût lavé les mains, Siegfried lui ramémora son serment. Günther envoya sur-le-champ quérir Chriemhilde qui vint avec ses damoiselles; mais elle seule eut la permission d'entrer dans la salle. Elle fut amenée au milieu du cercla et interrogée si elle voulait avoir Siegfried pour époux. Un modeste embarras se peignit sur tous ses traits; cependant elle ne témoigna aucun déplaisir; et Siegfried cueillit sur sa joue rougissante un baiser, premier gage des fiançailles. Il s'avança alors, suivi de ses Nibelungen, et alla s'asseoir avec Chriemhilde à la place d'honneur, vis-à-vis du roi.

Quand Brunhilde les vit assis ensemble, elle fut profondément affligée; des larmes coulèrent de ses beaux yeux; et quand Günther lui demanda la cause de sa tristesse, elle lui dit qu'elle était peinée de voir sa royale sœur abaissée jusqu'à épouser un vassal. Günther la consola en lui disant que Siegfried possédait aussi bien des châteaux et bien des pays; mais la joie ne revint pas sur la visage de Brunhilde.

Après le repas, les chevaliers commencèrent un nouveau tournoi; mais le roi les fit bientôt cesser, et voulut gagner ses appartemens de nuit. Les deux fiancées se retrouvèrent ensemble devant les marches de la salle, et les chambellans, marchant devant elles avec des flambeaux, les conduisirent dans leur chambre nuptiale. En ce moment la joie de Siegfried fut si grande, que sa femma, qui répondait avec amour à ses caresses, lui devint plus chère que son corps et que sa vie. Au contraire, lorsque Günther voulut embrasser sa femme, il essuya un brusque refus, et elle lui déclara qu'ella resterait vierge jusqu'à ce qu'elle eût éclairci l'affaire qui la troublait (l'union de Siegfried et de Chriemhilde). Günther voulut alors employer la force; mais elle se saisit de sa forte ceinture, attacha son mari par les mains et par les pieds, et le suspendit ainsi à un clou fiché dans le mur. Le pauvre épouseur la conjura de le délivrer, lui promettant de ne plus la toucher; mais elle fit la sourde oreille, et dormit tranquillement jusqu'à l'heure où les chambellans devaient leur apporter leurs habits; alors seulement elle le détacha.

Les deux couples royaux se rendirent en grande pompe à la cathédrale pour y recevoir la couronne. Chacune des deux reines était conduite par un évêque; probablement ceux de Worms et de Spire. En l'honneur de cette solennité huit cents écuyers reçurent l'épée de chevalier et firent leurs preuves devant les dames avec de grands éclats de joie. Günther seul était triste. Siegfried qui savait bien la cause de cette mélancolie, feignit pourtant de l'ignorer, et il interrogea le roi qui lui confia tout. Siegfried s'offrit alors pour dompter Brunhilde, et Günther y consentit à la seule condition que Siegfried respecterait son épouse, car il aimerait mieux la voir morte que déshonorée.

La nuit suivante, comme Chriemhilde s'était endormie dans les bras de son époux, Siegfried lui échappa doucement, et s'étant enveloppé de son manteau, il se rendit invisiblement à l'appartement de Günther, et éteignit les lumières du chambellan. A ce signe Brunhilde crut recon-

naître son époux; et Siegfried ayant pénétré dans l'appartement en ferma soigneusement les portes et souffla sur toutes les bougies. Ensuite il se coucha silencieusement auprès de la fiancée rebelle et lui passa les bras autour du cou; mais celle-ci le jeta en bas du lit avec tant de violence que la tête lui résonna contre un siége (1). Il voulut faire une nouvelle tentative, mais Brunhilde l'étreignit pour l'attacher, et l'ayant enlevé, sans peine, elle le serra puissamment entre le mur et une armoire massive. Siegfried dévoré de honte et de colère se releva avec douleur; au même instant ses mains furent pressées si fort que le sang lui jaillit sous les ongles et la terrible fiancée essaya de saisir sa ceinture pour lui lier les membres. Mais il rassembla toutes ses forces et la pressa si vigoureusement sur le lit qu'il lui fit craquer toutes les articulations; alors elle demanda merci et lui offrit son amour. Siegfried se releva comme s'il voulait lui retirer ses habits, mais en effet pour lui enlever sa ceinture et l'anneau d'or qu'elle portait au doigt, objets qu'il donna ensuite à Chriemhilde quand il fut retourné dans son pays. Ensuite Günther se coucha à côté de Brunhilde, elle reçut ses caresses et les lui rendit; ils se livrèrent à l'amoureux déduit et le jour les trouva dans les bras l'un de l'autre. Depuis ce temps Brunhilde ne fut pas plus forte qu'une autre femme. Alors commencèrent les fêtes nuptiales, et elles durèrent quatorze jours avec grandes magnificences et liesses. Siegfried et ses Nibelungen donnèrent en présent tout ce qu'ils avaient apportés, habits et chevaux.

CHANT XI.

Alors Siegfried voulut retourner avec sa femme dans son pays natal; ses frères lui offrirent une partie de leur royaume; mais il refusa. Chriemhilde néanmoins ayant demandé qu'on lui composât une suite, on lui donna mille chevaliers à choisir entre trois mille. Elle désigna Hagen et Ortwin avec leurs chevaliers et leurs vassaux; mais Hagen refusa avec colère, en disant que le roi ne pouvait disposer de lui sans sa volonté, ni le donner à personne au monde, et que l'usage et l'emploi constant des seigneurs de *Troneck,* était de se tenir constamment auprès du roi. Elle fut donc suivie par le margrave Eckewart avec cinq cents hommes et trente deux damoiselles. Outre cela elle était accompagnée par ses parens.

Lorsqu'ils furent de retour à Xanten, Siegfried reçut de son père Sigismond la couronne et l'empire. Dans les dix années suivantes sa mère mourut; et à la grande joie du pays, Chriemhilde lui donna un fils qui reçut au baptême le nom de Günther que portait son oncle. Brunhilde avait aussi donné à Günther un fils qui, en retour, reçut le nom de Siegfried. Les deux états situés sur les bords du Rhin virent leur gloire et leur prospérité s'élever au plus haut point de splendeur. Siegfried possédait en outre le pays des Nibelungen où était renfermé le miraculeux trésor. Tout ce qu'un mortel peut desirer, il l'avait en sa puissance. Il était le roi le plus magnifique, le seigneur le plus riche, le mortel le plus fort et le chevalier le plus fortuné; et par-dessus toutes ces choses, il lui avait été donné une femme, plus belle que le premier jour du monde, et dont l'amour était inépuisable.

(1) C'était le quatrième jeu, la lutte.

CHANT XII.

Mais Brunhilde conservait au fond de son cœur un ressentiment de la fierté de Chriemhilde, et elle était blessée que Siegfried, comme feudataire de Günther, ne lui rendit aucun hommage. Elle dit à son époux qu'elle serait bien aise de revoir Siegfried et Chriemhilde. Ce caprice déplut au roi à cause de la distance qui le séparait de ces derniers; mais elle lui objecta qu'il était le maître, qu'il n'avait qu'à leur commander de venir le trouver; en un mot, elle lui fit de si instantes prières qu'il fut obligé d'y consentir. Après avoir pris conseil de ses courtisans, il envoya le margrave Gere avec trente hommes bien équipés.

Les messagers voyagèrent pendant trois semaines et arrivèrent au château des Nibelungen en Norwège.

Siegfried les reçut parfaitement et se laissa persuader d'entreprendre un si long voyage.

CHANT XIII.

On lui fit à Worms une réceptinn magnifique; néanmoins on remarquait que chaque fois que les deux reines se trouvaient réunies, Brunhilde fixait des regards scrutateurs sur Chriemhilde dont la parure en or relevait la beauté merveilleuse. Les fêtes durèrent onze jours.

CHANT XIV.

Avant l'office de vêpres, les deux reines étaient assises avec les dames à leur balcon et regardaient les jeux chevaleresques qui avaient lieu dans la cour. Elles vinrent à parler de leurs maris et Chriemhilde dit de son Siegfreid : « Qu'il était au-dessus de tous les preux comme la lune au-« dessus de tous les astres de la nuit; de façon que tous les empires et tous les royaumes devaient « lui être soumis. » Brunhilde mit sou Günther au-dessus de Siegfried « parce que ce dernier « s'était avoué lui-même vassal de Günther quand il était venu combattre pour sa main. » Chriemhilde entra en colère de se voir traiter, elle, la fille des rois, d'épouse d'un vassal; elle déclara que Siegfried était plus noble que Günther, et qu'elle se rendrait à l'église avant sa rivale.

Après cette discussion orageuse, Chriemhilde et ses quarante-trois femmes se parèrent magnifiquement; elle réunit ses chevaliers et se rendit à la cathédrale au milieu de ce cortège. Brunhilde se trouvait déjà devant la grande porte; elle enjoignit à Chriemhilde de ne pas entrer elle, la femme d'un vassal, avant la reine. Chriembilde exaspérée la traita de concubine qui ne

pourrait jamais être reine; elle protesta que Günther n'était pas le premier qui avait eu part à ses faveurs, et qu'elle réclamait à tort des hommages dont elle était indigne. Brunhilde se prit à pleurer, et Chriemhilde passa devant elle et entra la première à l'église. Pendant tout l'office divin, Brunhilde triste et distraite, ne fit nulle attention aux chants des fidèles; elle attendit de nouveau sa rivale à la porte de la cathédrale et exigea d'elle la preuve qu'elle était la concubine de Siegfried. Alors Chriemhilde lui fit voir l'anneau d'or et la ceinture de diamans qui avaient appartenus à Brunhilde et que Siegfried lui avait apportés lorsqu'il eût dompté cette dernière.

Alors Brunhilde fondit encore en larmes; elle fit chercher Günther, lui rapporta comme quoi Chriemhilde l'avait publiquement insultée et lui dit qu'elle ne lui accorderait jamais aucune preuve d'amour s'il ne la lavait de cette insulte. Le roi interpella aussitôt Siegfried; et celui-ci offrit de faire le serment le plus solennel que Chriemhilde n'avait aucunement agi d'après ses insinuations et se tournant vers les assistans, il les exhorta à élever leurs femmes dans la retenue et de leur interdire les *propos médisans*.

Günther vit bien que Siegfried était innocent; néanmoins Brunhilde était plongée dans la tristesse et tous les Bourguignons avec elle. Hagen consola la reine et lui promit de la venger ou de mourir. De concert avec Gernot et Ortwin il complota la mort de Siegfried; Giselher qui survint les conjura de renoncer à un projet si odieux et de ne pas prendre à cœur une querelle de femmes; mais Hagen pensait qu'il était trop honteux que l'héritier présomptif du trône (nommé aussi Siegfried) fut réputé bâtard, et Ortwin fut de son avis. Il gagna aussi Günther lui-même à sa cause, en lui prouvant que la mort de Siegfried accroîtrait sa puissance; et dès-lors il s'occupa à tramer des ruses et à lui dresser des embûches.

CHANT XV.

Quatre jours plus tard, arrivèrent à Worms de faux messagers qui apportèrent à Günther une nouvelle déclaration de guerre et de vengeance de la part des rois des Danois et des Saxons, Deudegast et Leudeger. Siegfried arriva pendant la délibération qui eut lieu à ce sujet et offrit aussitôt de faire la guerre pour Günther. Il s'arma avec toute sa suite et se disposa à entrer en campagne. Hagen se rendit alors auprès de Chriemhilde pour lui faire ses adieux, elle le supplia de ne pas s'en prendre à son époux de ce qu'elle avait insulté Brunhilde.

« Je m'en suis déjà bien repentie, dit la noble dame.

« Et pour cette faute mon époux m'a tellement battue que mon corps en a porté les traces. »

Hagen la rassura en lui promettant une prochaine réconciliation; elle le supplia, en qualité de parent, de veiller sur son époux dans les combats, et elle lui dit en confidence qu'elle n'était pas sans inquiétude au sujet des projectiles qu'on lançait dans la mêlée, car son époux dont la peau avait acquis la consistance de la corne, après qu'il se fut baigné dans le sang du dragon qu'il avait vaincu, était néanmoins vulnérable entre les deux épaules où s'était collée une feuille de tilleul qui avait empêché le sang de parvenir à cette place. Hagen persuada à Chriemhilde de coudre à cet endroit, sur l'habit de son mari, une croix peu apparente; mais qui suffirait pour le protéger efficacement et détourner les traits de ce but dangereux.

Chriemhilde suivit ce conseil, et quand Siegfried partit le lendemain avec sa troupe, Hagen reconnut aussitôt la marque sur son habit. Il aposta deux de ses gens qu'il fit passer pour des



messagers de Leudeger qui apportaient des paroles de paix. Siegfried s'en retourna dès qu'il connut le motif de leur arrivée, en regrettant de n'avoir pu venger ses amis.

Günther le remercia de sa bonne volonté et pour qu'il ne perdît pas tous ses préparatifs, il lui offrit, au lieu de la guerre, une grande chasse à l'ours et au sanglier dans l'Odenwald, et il dit que celui qui refuserait d'y participer pourrait se battre à la cour avec les dames. Siegfried se montra disposé à faire partie de cette chasse.

CHANT XVI.

Par une belle matinée, les fanfares sonnèrent joyeusement, et tous les chasseurs, magnifiquement équipés, s'élancèrent dans la forêt. Siegfried vint prendre congé de son épouse et lui donna le baiser d'adieu. Tandis qu'il l'embrassait, celle-ci songea qu'elle avait trahi le secret de son époux, et cependant elle n'osa pas le lui avouer; elle eut un pressentiment de son malheur, des ruisseaux de larmes coulèrent sur ses joues, sur son sein, et elle chercha à dissuader Siegfried d'aller à cette chasse.

Elle lui parla de la vengeance de celle qu'elle avait insultée et lui raconta ses rêves de la nuit passée; elle avait vu dans un songe deux sangliers la gueule béante, les crins hérissés, le poursuivre à travers les chaumes et les taillis; son sang rougissait les fleurs et marquait la trace de ses pas; enfin elle avait vu deux montagnes se pencher sur lui et l'engloutir tout vivant. Siegfried peu effrayé de ces présages, la rassura en lui disant que ses parens étaient ses amis et qu'il n'avait à attendre d'eux que de la reconnaissance, et l'ayant embrassée de nouveau, il partit.

Les chasseurs traversèrent le Rhin et entrèrent dans l'Odenwald. Ils avaient mis tout leur attirail sur des chevaux de charge; Gernot et Giselher étaient restés chez eux. Ils établirent leur quartier général devant la forêt sur une clairière par où le gibier devait passer; c'est là que Siegfried rejoignit les autres chasseurs. Ils se mirent tous alors à l'affût; Hagen conseilla de partager gens et chiens et de chasser chacun pour son compte, afin qu'on sût à la fin qui surpasserait les autres en adresse et en bonheur. Siegfried ne demanda pour lui qu'un chien braque et un garde-chasse qui connût bien le gibier et la forêt. Il sauta sur son coursier, et suivi par ses compagnons il pénétra dans le bois. Le garde-chasse et le brachet le guidèrent bientôt à une chasse abondante. Tout le gibier qu'ils firent lever fut atteint par le coursier et frappé de mort par la main du héros armée de la lance et du glaive. Le premier qui succomba fut un énorme sanglier, ensuite il banda son arc et fit tomber un lion féroce, plus loin, un bison, un élan et quatre ures. Les cerfs et leurs compagnes agiles ne pouvaient éviter ses traits. A la fin, comme il perçait encore de son épée un sanglier sauvage, ses compagnons vinrent le supplier de leur laisser quelque chose à faire.

Les autres chasseurs qui avaient abattu aussi une grande quantité de gibier, s'imaginaient remporter le prix. Vingt-quatre meutes de chiens étaient lâchés, les clameurs des hommes et les voix des meutes s'élevaient confusément dans la forêt, et retentissaient dans les montagnes. Tout-à-coup le cor du roi Gunther retentit pour donner le signal de la halte et du déjeuner. Siegfried répondit par le sien, fit attacher le brachet et s'achemina avec ses compagnons vers le rendez-vous général.

La chasse était terminée, mais pas entièrement; en revenant, Siegfried rencontra un ours

morose, et se proposa de le faire servir à son divertissement. Il le fit lever par son chien, et voulut l'atteindre à cheval; mais l'animal se réfugia dans d'épaisses broussailles; alors Siegfried mit pied à terre, atteignit l'ours, le prit sans qu'il eût reçu aucune blessure, et l'ayant attaché après sa selle, il remonta à cheval et se rendit au quartier général.

La lance du héros était d'une formidable grandeur, sa bonne épée *Balmung* lui descendait jusqu'aux éperons, son cor de chasse était en or. Il portait un pourpoint de soie noire bordé d'hermine, et ses habits, depuis les pieds jusqu'à la tête, étaient garnis d'ornemens en or. De riches galons du même métal ornaient son carquois fait de peau de panthère, et dont la douce odeur attirait tous les animaux. Les flèches étaient toutes garnies en or, et leur fer était de la largeur de la main. L'arc qu'il portait, et que d'autres ne pouvaient tendre qu'à l'aide d'un rouet, il le bandait facilement avec la main.

Ce fut dans ce magnifique équipage de chasse, l'ours attaché après sa selle, que Siegfried arriva au rendez-vous. Il mit pied à terre et détacha la sauvage animal. Hommes et chiens furent alors en émoi. L'ours parvint jusqu'à la cuisine; les valets de bouche s'enfuirent, les marmites furent renversées, et des brandons enflammés voltigeaient en l'air. Les chasseurs accoururent armés de lances et d'arcs; mais ils ne purent faire aucun usage de leurs armes, à cause de la grande quantité de chiens qui entouraient l'animal. Le bruit de cette chasse infernale retentissait par monts et par vaux. L'ours prit sa course vers la forêt, et personne ne put l'arrêter, excepté Siegfried qui l'étendit à ses pieds.

Tous ceux qui faisaient partie de l'expédition comblèrent d'éloges le hardi chasseur qui avait surpassé tous les autres, on expédia sur des voitures le produit de la chasse de Siegfried, au grand ébahissement de ceux qui les virent passer.

Cependant les chasseurs s'étaient mis à table sur la belle pelouse verte. Les mets étaient en abondance, mais les sommeliers faisaient attendre après le vin. Siegfried s'en plaignit à Günther qui rejeta la faute sur Hagen. Celui-ci s'excusa en disant qu'il avait cru que la chasse aurait lieu dans la forêt du Spessart et que c'était là qu'il avait envoyé le vin, mais qu'il connaissait dans le voisinage une source abondante. Siegfried, pressé par la soif, se leva aussitôt de table et voulut se rendre à l'endroit indiqué. Hagen dit alors que l'on vantait beaucoup l'agilité de Siegfried et qu'il serait curieux d'éprouver s'il était vrai, que personne ne pouvait l'atteindre à la course. Siegfried offrit aussitôt de courir jusqu'à la source, et Hagen accepta. Ils ôtèrent alors leurs habits; mais Siegfried voulut encore emporter tout son attirail de chasse, carquois, épée et javeline. C'est ainsi que Günther et Hagen, en chemises blanches, coururent à travers la luzerne comme deux sauvages panthères (1); mais on vit Siegfried arriver le premier au tilleul qui se trouvait près de la source. Là il s'arrêta, appuya contre l'arbre sa lance, son arc et son épée. Cependant il attendit pour boire que Günther fût arrivé et eût bu le premier; alors il se pencha sur la source et satisfit à sa soif.

Cependant Hagen s'approcha furtivement; emporta au loin toutes les armes de Siegfried, et s'étant placé derrière lui, il lui lança sa javeline dans le dos, juste à l'endroit où se trouvait la croix, et avec tant de violence que le sang rejaillit sur ses habits. Après ce honteux exploit il prit la fuite. Siegfried se releva rapidement, ayant toujours la javeline enfoncée dans l'épaule; il cherche en tâtonnant son épée et son arc, et ne trouvant que son bouclier il poursuivit Hagen,

(1) Ainsi que Chriemhilde l'avait vu en rêve.

l'atteignit et le renversa avec cette arme défensive. Mais lui-même oe put se soutenir plos longtemps, il tomba au milieu des fleurs et le sang jaillit en abondance de sa blessure. C'est alors qu'il s'exhala en plaintes amères contre les lâches assassins qui récompensaient de cette façon ses loyaux services; il leur déclara que jamais ils ne compteraient parmi les nobles chevaliers, que cette tache d'ignominie souilleraient aussi leurs descendaos, à qui on reprocherait toujours que leur aïeul avait assassiné un de ses plus proches parens.

Tout le monde accourut, et les vrais chevaliers le plaignirent sincèrement. Gunther aussi voulut se récrier, mais Siegfried l'accusa d'être l'auteur du crime. Hagen, qui survint alors, leur dit de laisser là toutes les plaintes, puisque désormais ils n'avaient pas à craindre de plus fort qu'eux; il s'avoua hautement l'auteur de l'assassinat. Siegfried ne plaignit que le sort de Chriemhilde; il regretta qu'elle lui eût donné un fils qui serait puni, lui aussi, pour la faute de ses parens; et il recommanda à Günther d'avoir soin de sa sœur. Il leur prédit que cette action infâme leur serait fatale, qu'ils regretteraient un jour de l'avoir commise, et que le coup qui avait frappé Siegfried, leur serait fatal à tous.

Il lutta violemment contre la mort qui fut cependant la plus forte. — « Les fleurs se teignirent de son sang et il oe dit plus rien. » (1)

On plaça son corps sur un bouclier, et l'on coovint de dire que des brigands l'avaient attaqué dans la forêt, pendant la chasse, et l'avaient tué. Hagen se chargea d'emmener le cadavre et ne prit nul soin de cacher à Chriemhilde l'actiou qu'il venait de commettre, à elle qui avait offensé Brunehilde si grièvement.

« Devant l'Ondenwald, près du village d'Odenheim, coule encore la source auprès de laquelle fut assassiné Siegfried. »

CHANT XVIII.

Les chasseurs attendireot jusqu'à la nuit; alors ils traversèrent le Rhin « avec le gibier qu'ils avaient chassé. » Hagen fit déposer secrètement le cadavre devant la porte de la chambre à coucher de Chriemhilde, afin qu'elle le trouvât quand elle se rendrait, avant le jour, aux matines qu'elle ne manquait jamais.

Quand les cloches de la cathédrale s'ébranlèrent, Chriemhilde réveilla ses servantes et leur commanda de lui apporter de la lumière et ses habits. Le chambellan, qui survint, trouva à la porte de sa maîtresse, un corps sanglant; il ne le reconnut pas d'abord, et apporta des flambeaux dans l'appartement de Chriemhilde. Mais quand elle voulut se rendre à l'église avec ses femmes, il la conjura d'attendre un instant parce qu'un chevalier assassiné gisait devant la porte. Aussitôt Chriemhilde songea au secret qu'elle avait trahi, et tomba de sa hauteur sur le plancher où elle resta sans mouvement. Ensuite elle poussa des cris si violens que le sang lui jaillit par la bouche, et quand, pour la consoler, on lui dit que c'était peut-être uo étranger, elle s'écria : « Non, c'est Siegfried! Brunehilde a machiné sa mort et Hagen l'a exécutée! »

(1) Ainsi que l'avait rêvé Chriemhilde.

Alors elle se fit conduire hors de sa chambre; elle souleva de sa main blanche la tête meurtrie du cadavre et le reconnut aussitôt. Au milieu de ses plaintes, elle se désolait que le bouclier de son bien-aimé n'eût pas été brisé au milieu des combats; mais qu'il eût été lui-même perfidement assassiné dans une forêt. Elle ordonna à un de ses gens d'aller chercher Sigismond (le père de Siegfried). Celui-ci, comme s'il avait pressenti ce malheur, n'avait pu fermer l'œil de la nuit; néanmoins son effroi fut extrême et il refusa d'abord de croire à ce message. Il s'élança suivi de ses cent chevaliers à la rencontre de Chriemhilde. Là il fut rejoint par les mille Nibelungen de Siegfried. Les femmes couraient partout, échevelées, criant et pleurant, et la plupart à moitié vêtues. Sigismond se précipita sur le corps de son fils bien-aimé, il le baisa mille fois, l'appela des plus doux noms. Alors vous eussiez vu toute la ville dans la désolation et les gémissemens, comme si chaque mère avait perdu son fils, chaque sœur son frère, chaque épouse son époux. Le beau cadavre fut déshabillé; on lava ses blessures et on le coucha sur un superbe lit de parade.

Les chevaliers s'armèrent et voulurent venger la mort de leur maître sur ses compagnons de chasse. Mais au milieu de ses tristes préoccupations, Chriemhilde craignit la mort de ses Nibelungen; elle leur fit observer qu'il y aurait trente Bourguignons contre un des leurs, et, leur ayant promis de venger la mort de son époux dans un temps plus opportun, elle les supplia de porter le deuil avec elle et de rendre à son époux les derniers devoirs.

Le jour se leva sur ces scènes funèbres, et Chriemhilde fit porter le corps à la cathédrale. Le cortège suivit, en longs habits de deuil. Les cloches s'ébranlèrent pour sonner un glas, et les prêtres entonnèrent l'office des morts.

Günther et Hagen se rendirent aussi à l'église et déplorèrent ce malheur. Mais Chriemhilde les accabla de reproches; elle leur dit que s'il était vrai qu'ils fussent attristés de ce crime, ils ne l'auraient pas commis, et qu'elle aurait préféré être elle-même leur victime. Ils protestèrent de leur innocence; mais Chriemhilde leur demanda des preuves et les défia de s'approcher du mort. Hagen voulut s'avancer, mais quand il fut auprès du cadavre, les blessures recommencèrent à saigner aussi fort qu'au moment où Siegfried avait été assassiné, et ce sang parut s'élever contre Hagen et le déclarer coupable. A cette vue un frémissement d'indignation courut parmi la foule. Günther eut encore la hardiesse de nier, et soutint que c'étaient des brigands qui avaient commis le crime; mais Chriemhilde l'accusa hautement lui, ainsi que Hagen, d'être les auteurs de l'assassinat. Les Nibelungen crièrent vengeance et voulurent se jeter sur les coupables; mais Chriemhilde parvint encore à les retenir.

Ensuite vinrent Gernot et Giselher qui déplorèrent plus sincèrement le malheur de leur sœur, essuyèrent ses larmes, et lui offrirent de consacrer leur vie tout entière à lui rendre le bonheur; mais elle demeura inconsolable.

On fabriqua en grande hâte un cercueil en or et en argent, garni de fortes barres d'acier. A midi, le corps fut descendu du lit de parade; on l'enveloppa dans un drap précieux et on le déposa dans le cercueil. Chriemhilde voulut encore retarder l'inhumation. Les lamentations redoublèrent autour du cercueil, des messes furent dites à toutes les chapelles pour le repos de l'âme du défunt. Dame Ute vint aussi avec ses femmes pleurer la mort de son gendre.

Le troisième jour on procéda à l'inhumation au milieu des marques sympathiques de l'affliction générale; mais auparavant il fallut rouvrir le cercueil. Chriemhilde embrassa le beau visage de son époux inanimé. Elle pleura des larmes de sang, et fut rapportée chez elle évanouie.

CHANT XVIII.

Ensuite Sigismond se rendit chez sa belle-fille; il lui dit qu'après ce qui venait de se passer ils ne pouvaient plus rester à Worms, et qu'elle ferait bien de s'en retourner avec lui. Il lui assura qu'il n'avait aucun soupçon sur elle au sujet de la mort de Siegfried; mais, qu'au contraire toute l'autorité que son mari lui avait donnée lui resterait, et qu'elle continuerait à gouverner l'empire. Les chevaliers allèrent à la hâte préparer leurs chevaux, et les femmes rassemblèrent leurs habits.

Les parens de Chriemhilde voulurent la retenir auprès d'eux. Elle s'y refusa, parce qu'elle ne pourrait jamais voir devant ses yeux le meurtrier de son époux. Mais Giselher la supplia de rester auprès de lui et auprès de sa mère; il l'assura qu'il tâcherait de la récompenser de toutes ses pertes et qu'elle n'aurait pas besoin de recourir à la protection des étrangers. Gernot se joignit à Giselher pour persuader Chriemhilde; il lui représenta que les plus forts devaient aussi tribut à la mort; que d'ailleurs dans l'empire de son défunt époux, tout le monde lui était étranger. La pauvre veuve se laissa vaincre par tant de démonstrations d'intérêt; et quand Sigismond vint l'avertir que tout était prêt pour le départ, elle lui déclara qu'elle était décidée à rester, parce que là-bas elle n'avait pas de parens. En vain Sigismond lui réitéra qu'elle serait reine toute puissante, en vain il la conjura de réfléchir que son enfant serait privé des soins maternels et tout-à-fait abandonné; Chriemhilde voulut rester avec ceux qui pleuraient avec elle; elle promit aux Nibelungen une brillante escorte, et leur recommanda son cher enfant. Sigismond et tous les siens, tristes et fâchés de son refus, se séparèrent d'elle en pleurant. Ils disaient publiquement qu'il ne serait pas impossible qu'on les vît un jour revenir en force pour venger leur maître.

Ils partirent enfin sans congé et sans escorte; pourtant Gernot et Giselher firent à Sigismond des complimens de condoléance. Gernot lui assurait qu'il ne connaissait à la cour personne qui eût été hostile à Siegfried; et Giselher le reconduisit jusqu'aux Pays-Bas, où tout était également en deuil. « Mais ce qui advint plus tard, nous l'ignorons ».

Depuis cette époque, Chriemhilde était plongée dans une mélancolie continuelle; personne au monde, excepté Giselher, ne put la consoler. Brunhilde, dans l'orgueil de son triomphe, dédaigna les pleurs de sa victime et n'essaya jamais de regagner son amitié.

CHANT XIX.

Mais le brave margrave Ekewart lui était entièrement dévoué ainsi que ses chevaliers, et il l'aida à supporter ses chagrins. Chriemhilde occupait avec ses femmes un logement près de la cathédrale où elle se rendait fréquemment près du tombeau de son cher époux (1), et passait là

(1) Ihres Friedels.

des journées entières à prier. Sa mère Ute et ses serviteurs essayaient de la distraire; mais toutes les consolations de ce monde étaient perdues pour elle; son chagrin ne la quitta qu'au tombeau.

Elle demeura ainsi dans les larmes pendant trois ans et demi, sans parler à Günther et sans parler à Hagen; ce dernier conseilla au roi de se réconcilier avec sa sœur afin de parvenir à posséder le trésor des Nibelungen. Ortwin et Gère furent appelés, et Gernot proposa la réconciliation. Chriemhilde s'y refusa d'abord; mais Giselher l'ayant aussi suppliée, elle y consentit enfin; elle disait qu'en parlant d'oubli et de pardon, elle commettait un parjure, puisque son cœur démentait les paroles de sa bouche. Günther vint alors amené par ses amis; elle l'embrassa avec beaucoup de larmes et lui donna le baiser de réconciliation; pour Hagen, il n'osa jamais se montrer à ses yeux.

Peu de temps après, on lui persuada de faire venir du pays des Nibelungen le riche trésor qui lui avait été donné en douaire par son mari. Elle chargea Giselher et Gernot de se le faire remettre par Albéric. Tous deux partirent avec huit mille hommes, et Albéric ne put refuser de leur remettre le douaire de leur sœur. Néanmoins il l'eût fait s'il n'eût pas perdu le manteau magique (die Tarnkappe) que Siegfried portait constamment avec lui et dont la possession devait lui devenir funeste. Le trésor fut transporté de la montagne dans les vaisseaux. Il était assez considérable pour que douze chariots à quatre roues fussent employés à ce transport pendant quatre jours et faisant trois voyages par jour. Il consistait uniquement en or et en pierreries; et malgré tout ce qu'on en pouvait prendre, il ne diminuait jamais. Ce trésor contenait aussi une baguette enchantée (1) qui donnait à celui qui savait s'en servir une puissance absolue sur toute créature. Sur ces entrefaites revinrent un grand nombre des amis d'Albéric (les Nibelungen); outre le trésor, Gernot et Giselher s'emparèrent aussi des forteresses et de tout le pays, qui dès-lors leur demeura soumis.

A Worms, Chriemhilde fit remplir des chambres entières, avec les richesses provenant du trésor; néanmoins elle aurait préféré rester pauvre et dépouillée, et posséder son Siegfried. Elle employait son or à exercer la bienfaisance; elle attira ainsi bon nombre de preux étrangers dans le pays. Hagen s'inquiétait de cette profusion et disait *qu'un chevalier ne devait pas laisser de trésors à une femme*, et que Chriemhilde attirerait encore par là le malheur sur eux tous. Günther voulut rester fidèle au serment qu'il avait fait à sa sœur, en se réconciliant avec elle, de ne jamais lui causer aucun chagrin. Mais Hagen prit sur lui toute responsabilité, et s'empara des clefs du trésor. Gernot et Giselher s'en fâchèrent; et Giselher, en particulier, lui déclara qu'il l'aurait tué s'il n'était pas son parent. Gernot conseilla alors d'ensevelir tout l'or dans le Rhin plutôt que de s'en charger. Chriemhilde fondit encore en larmes et confia à Günther ce nouveau chagrin. Il lui promit de la venger dès qu'il serait de retour d'une expédition qu'il avait projetée, et partit aussitôt avec toute sa suite. Hagen, étant resté seul, prit toutes les richesses et les jeta dans le Rhin, mais auparavant il était convenu, avec les rois, de tenir cachée la place où était tombé le trésor, aussi long-temps qu'aucun d'eux vivrait, Hagen avait l'arrière-pensée d'en être un jour seul possesseur; « mais cela ne pouvait se faire. »

Quand les rois furent de retour, Chriemhilde renouvela ses plaintes; Giselher lui aurait volontiers donné satisfaction; et tous les trois ils accablèrent Hagen de reproches. Ce dernier s'exila volontairement jusqu'à ce qu'il eût reconquis la faveur des princes; sa haine pour

(1) Wunschelruthe.

Chriemhilde s'envenima davaotage. Pour elle, elle sentit redoubler son chagrin, et elle demeura ainsi depuis la mort de Siegfried dans des larmes continuelles pendant treize ans.

Après la mort de Dankwart, Ute, la mère de Chriemhilde, avait fondée une riche abbaye princière do nom de Lorseh; Chriemhilde aussi lui avait fait des dons considérables pour le repos de l'âmo de son époux et de toutes les âmes du purgatoire. Quand son trésor lui fut ravi, alle ne voulut plus demeurer à Worms, et Ute lui offrit le domaine près du couvent de Lorseh, où elle demeurait depuis la mort de Daukwart. Mais Chriemhilde ne voulut pas abandonner son époux même dans la tombe; elle le fit enlever et transporter dans l'église de Lorseh, où l'on voit eocore soo gigantesque cercueil. Mais au moment même où Chriemhilde allait se rendre près de sa mère, nne nouvelle imprévue vint se répandre au-delà du Rhio.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

Suit maintenant

LA PERTE DES NIBELUNGEN. (Nibelungen-Noth.)

CHANT XX.

Quand Etzel, le puissant roi des Huns, voulut, après la mort de sa femme Helka, en prendre une antre, ses amis lui conseillèrent de s'allier à la veuve de Siegfried. Il craignoit d'être refusé parce qu'il était païen et qu'elle professait la religion chrétienne; mais ses chevaliers pensèrent que la grande puissance du roi déterminerait le consentement de Chriemhilde. Le margrave Rudiger de Bechelaren, qui connaissait dès soo enfance les rois de Bourgogne, attesta leur souche ooble et la beauté de Chriemhilde. Il parla de son époux comme de la fleur des chevaliers qui avait été vu jadis à la cour d'Etzel dans le pays des Huns (1). Etzel le chargea de la oégociation

(1) La tradition poétique rapporte seulement que Dietrich de Vérone, avait cherché un jour le jeune Siegfried, l'avait vaincu dans un combat singulier, et l'avait amené au roi Etzel, à la cour duquel il fut obligé de rester pendant quelque temps.

et lui offrit de riches équipages. Rudiger entreprit cette mission, mais ne voulut rien accepter pour les frais de route qu'il voulut payer avec les biens qu'il avait déjà reçu d'Etzel, et il se disposa à partir avec une suite de cinq cents hommes.

En sept jours Rudiger traversa la Hongrie. A Vienne, on avait déjà préparé à l'avance des vêtemens somptueux qui furent expédiés à Bechelaren sur des chevaux de somme. Là, Rudiger fut reçu avec joie par sa femme Gotelinde et par sa fille Dietlinde. Dans une causerie amicale que Gotelinde eut avec Rudiger, tandis qu'elle reposait auprès de lui pendant la nuit, elle le questionna sur son voyage et apprit de lui qu'il allait demander la main de Chriemhilde. Elle fit présent aux preux de riches vêtemens, et dans la septième matinée Rudiger partit avec eux, et traversa le pays de Bavière sans qu'ils fussent attaqués, ni pillés.

Après un voyage de douze journées, ils arrivèrent à Worms; personne ne les y connaissait, mais on vit bien à leur équipage que c'étaient de riches seigneurs, et on leur donna un beau logement dans la ville. Günther envoya chercher Hagen pour s'assurer si celui-ci le reconnaîtrait. Pendant ce temps, Rudiger et sa suite étaient entrés dans leurs appartemens et avaient revêtu de riches habits; ils montèrent à cheval et se rendirent au palais du roi. Aussitôt ils furent reconnus par Hagen qui courut à la rencontre de Rudiger et le reçut avec de grandes démonstrations de joie et d'honneur.

Le cortège se rendit à la salle du trône où se trouvait le roi, lequel, à l'approche du messager, se leva avec empressement, alla à sa rencontre et le combla de caresses. Il conduisit Rudiger à un siège à côté du sien, et fit verser à tous ses hôtes de l'hypocras et des meilleurs vins du Rhin. Hagen vanta hautement les services et les exploits de Rudiger, et Günther demanda des nouvelles d'Etzel et de Helke. A cette question, Rudiger se leva avec toute sa suite et sollicita la permission de s'acquitter de son message. Günther la lui ayant accordée, il leur fit part du salut amical d'Etzel, il annonça la mort de Helke, et dit combien elle était regrettée par le roi Etzel, par les nobles filles de prince qu'elle avait élevées près d'elle, et généralement par tout le pays. Günther remercia le roi de son salut; Gernot plaignit la mort de la belle et vertueuse Helke; Hagen et beaucoup d'autres se joignirent à lui et mêlèrent leurs regrets aux siens. Alors Rudiger annonça le véritable objet de son voyage, et demanda pour le roi Etzel, la main de Chriemhilde veuve de Siegfried. Günther promit de sonder les intentions de sa sœur et de faire une réponse dans trois jours. Pendant ce temps Rudiger fut traité avec la plus aimable hospitalité; Hagen, surtout, mit tout en œuvre pour gagner les bonnes grâces de l'envoyé, qui s'était comporté de même à l'égard de Hagen pendant le séjour qu'avait fait ce dernier dans le pays des Huns. Günther assembla ses parens et leur communiqua le message d'Etzel; tous favorisaient la demande du roi, à l'exception de Hagen, qui voulait que l'on refusât quand même Chriemhilde consentirait. Günther exprima le desir de faire quelque chose qui fût agréable à sa sœur; Giselher rappela à Hagen les grands maux dont on avait accablé Chriemhilde, et Gernot dit que dans tous les cas, on pourrait se tenir à l'écart d'Etzel et lui rester étranger, lors même qu'il épouserait leur sœur. Mais Hagen leur dit qu'il connaissait mieux qu'eux tous le prétendu et qu'il le savait capable de leur faire tout le mal possible. Les trois frères résolurent de s'en remettre à la décision de Chriemhilde. Gere se rendit chez elle et lui vanta le royal amant qui lui offrait de partager sa couronne; Gernot et Giselher la prièrent amicalement de faire connaître ses sentimens. Mais Chriemhilde n'accorda une audience à Rudiger qu'à sa considération personnelle et le reçut en grand deuil; la robe qu'elle portait avait perdu tout son lustre par les larmes abondantes qu'elle avait versées. Rudiger lui offrit en vain « de l'amour sans chagrins auprès d'Etzel »; en vain il lui fit entrevoir la perspective brillante d'être la reine et la maîtresse

de douze royaumes et de trente principautés qu'Etzel avait conquis et réunis à son empire; en vain sa propre mère et Giselher lui-même lui peignirent son amant comme le prince le plus puissant « depuis le Rhône jusqu'au Rhin, et de l'Elbe à la Méditerranée ». Chriemhilde refusa avec une noble fermeté, d'épouser un païen dans un pays éloigné, elle qui était la veuve du premier des héros. Elle persista dans cette résolution jusqu'à ce que Rudiger, ayant eu avec elle un entretien secret, lui affirma avec serment que lui et tous ses vassaux la vengeraient des injures qu'elle avait reçues. Dès-lors elle brava tous les discours que l'on pourrait faire sur son changement, et secrètement attirée par l'appât de la vengeance, elle donna son consentement.

En conséquence de son adhésion, elle s'équipa, elle et sa suite, et voulut même emmener avec elle cent chevaux de somme chargés de ce qui lui restait encore du trésor des Nibelungen. Mais Hagen s'empara de ces richesses, sous prétexte qu'elles serviraient à Chriemhilde pour leur susciter de nouveaux embarras et de nouveaux malheurs; alors Gernot donna ordre de distribuer tout l'or entre l'ambassadeur et sa suite; mais Rudiger ne voulut rien accepter. Chriemhilde dépensa une grande partie du trésor à fonder des messes et des prières pour le repos de l'âme de Siegfried, et elle n'emporta avec elle que douze caisses remplies d'or et de parures de femme. Le margrave Ekewart, son fidèle compagnon, ami dévoué jusqu'à la mort, l'accompagna avec ses cinq cents lances.

Les chevaux furent sellés et se tinrent prêts pour le départ. Cent quatre damoiselles toutes d'une beauté rare et d'une naissance distinguée, formaient la suite de la royale fiancée; elle fit ses adieux à Ute, sa mère bien-aimée, ainsi qu'à tous ceux qu'elle avait connus, et bien des larmes furent versées dans cette séparation. Gunther l'accompagna jusqu'au sortir de la ville; Giselher et Gernot la conduisirent plus loin avec mille hommes; Gere, Ortwin et le maître-d'hôtel Rumold partirent d'avance pour préparer les logemens de nuit; Volker remplit les fonctions de maréchal jusqu'au Danube.

CHANT XXI.

A Vergen (aujourd'hui Pfœring), il se fit une nouvelle et dernière séparation; les adieux se répétèrent plus tendres et plus douloureux, et Giselher promit à sa sœur d'aller lui rendre une visite.

Ils traversèrent ensuite la Bavière. L'évêque Pilgerin alla au-devant de sa nièce pour laquelle on avait préparé un beau logement à Pledelingen (aujourd'hui Platling sur l'Iser), et la conduisit à Passau où les bourgeois lui firent une réception magnifique. Il alla avec elle à Everdingen, au-dessus de la Traun, et jusqu'aux bords de l'Ens, où Gotelinde, épouse de Rudiger, s'était portée à sa rencontre avec une grande suite; et l'on dressa sur l'Ensfeld (plaine voisine de l'Ens), des tentes sous lesquelles eurent lieu les premières salutations et les félicitations amicales. A Bechelaren, ils étaient attendus par Dietlinde, la belle-fille de Rudiger. Les dames s'étaient assises pleines de joie au balcon de leur maison hospitalière qui s'avançait sur le Danube. La fiancée poursuivit sa route à travers l'Austrie (Osterland), toujours guidée par Rudiger. A Mœlk, où commandait Astole, ils furent complimentés, et on leur offrit, ainsi qu'à toute leur suite, le vin de l'hospitalité. A Moutern, l'évêque, oncle de la fiancée, la quitta en lui laissant de

bons conseils; et elle se reposa dans le célèbre château-fort de Traisemauer, habité jadis par Helke.

CHANT XXII.

Etzel, à qui des messagers avaient porté d'avance la joyeuse nouvelle, accourut à sa rencontre. Il était suivi d'une grande multitude de tous rangs et de tous pays: Païens, Chrétiens, Russes, Grecs, Polonais et Valaques, montés sur de légers coursiers; beaucoup de chevaliers de Kiew et de sauvages Petcheneges; ces derniers, placés sur les flancs du cortège, tiraient avec leurs arcs massifs sur les oiseaux qui venaient à passer. L'entrevue eut lieu dans la ville de Tuln; Etzel était précédé par vingt-quatre nobles princes. Le premier était le duc de Ramung, de la Valachie, accompagné de sept cents chevaliers montés sur des chevaux fougueux qui rasaient à peine la terre; le prince Gibich suivait à la tête d'une troupe brillante; venait ensuite Hornboge avec mille hommes, et beaucoup de Huns, tous à cheval et faisant retentir l'air de leurs acclamations. Puis, on vit successivement Hawart, de Danemark; Iring et Irnfried, de Turinge, avec douze cents hommes; et Blœdelin, frère d'Etzel, avec trois mille hommes. Enfin, parut Etzel lui-même avec Dietrich et tous ses compagnons. Chriemhilde vit avec joie ce cortège imposant; elle se fit descendre de cheval, et le roi Etzel, mettant pied à terre, alla plein d'allégresse à sa rencontre. Deux princes marchèrent à côté d'elle et portèrent sa robe; elle écarta son voile de veuve, et sa figure ressortait merveilleusement sous les joyaux d'or dont elle était parée. Tous s'écrièrent que jamais Helke elle-même n'avait pu être aussi belle. Elle embrassa d'abord Etzel, ensuite son frère Blœdelin, puis Giebich et Dietrich, et d'autres, au nombre de douze, que Rudiger lui indiqua; elle se contenta de saluer les autres de la façon la plus gracieuse.

Pendant qu'Etzel était auprès de sa bien-aimée Chriemhilde, les chevaliers, tant chrétiens que païens, rompirent maintes lances, chacun selon leurs us et coutumes. Ceux qui se distinguèrent le plus dans ces joutes furent les preux de Dietrich et la haute noblesse allemande de la suite de Chriemhilde.

Le roi se rendit avec Chriemhilde sous une tente magnifique; tout aussitôt une foule d'autres tentes et de pavillons s'élevèrent dans la plaine, et les dames y furent conduites par leurs chevaliers. La reine était assise sur de riches coussins, et Rudiger avait veillé à ce que tout fût prêt pour satisfaire son moindre desir. Quelles paroles furent dites sous le pavillon doré? nous l'ignorons, mais la main blanche et délicate de la douce fiancée reposait dans la main royale; et ils étaient assis amoureusement tout près l'un de l'autre. Rudiger ne permit pas encore à Etzel de consommer le mariage. Après le béhourd, chacun se rendit sous sa tente pour y passer la nuit.

Le lendemain matin les jeux chevaleresques recommencèrent de nouveau. Ensuite tout le monde se rendit à Vienne où d'immenses préparatifs avaient été faits pour les noces qui furent célébrées à la Pentecôte, et qui durèrent pendant dix-sept jours, avec tant de magnificence et de profusion, que Werbel et Swemmel, ménestrels d'Etzel, s'y enrichirent. Chriemhilde avait autour d'elle plus de courtisans et de serviteurs que chez son premier époux; néanmoins elle songeait souvent à son cher Siegfried, et elle ne pouvait retenir ses larmes.

Le dix-huitième jour, Etzel et Chriemhilde quittèrent Vienne, et tout en assistant aux joutes

chevaleresques qui avaient lieu pendant la route, ils passèrent par Haimburg, et se rendirent à Miserburg (aujourd'hui Wiselburg, en Hongrie). Là, ils montèrent sur des barques attachées ensemble et arrivèrent ainsi à Etzelnburg (ancien nom de Bude). Elle y fut reçue par Herrat, nièce de Helke et épouse de Dietrich, laquelle lui présenta les anciens serviteurs de Helke, parmi lesquels se trouvaient sept filles de rois, et la mit en peu de temps au fait des usages du pays. Chriemhilde eut bientôt gagné l'affection de tous les gens de sa maison en leur distribuant l'or qui lui restait; et c'est ainsi que, reine glorieuse et adorée, elle occupa dignement la place de Helke pendant treize ans, après avoir eu, la septième année de son second mariage, un fils qu'elle fit baptiser sous le nom de *Ortlieb*.

CHANT XXIII.

Lorsque Chriemhilde fut libre de tous soins et que son autorité se fut paisiblement étendue, le souvenir de ses maux passés se réveilla dans son cœur, elle versa des larmes brûlantes et pensa à la vengeance. Elle soupira après ses parens et ses amis éloignés, principalement après Giselher qui lui apparut bien souvent en rêve; le génie du mal vint aussi lui conseiller d'oublier sa réconciliation avec Günther, et ne lui laissa de repos que lorsqu'il eut attiré près d'elle les meurtriers de Siegfried.

Une nuit qu'elle était couchée près d'Etzel, et que celui-ci l'étreignait amoureusement de ses bras, elle supplia son époux de témoigner son amitié à ses parens et de les engager à lui rendre visite, afin qu'elle ne s'entendît plus appeler, comme cela avait lieu souvent, *la pauvre et solitaire étrangère*. Etzel lui accorda sa demande, si toutefois ce voyage ne paraissait pas trop long à ses frères, et se décida à leur envoyer ses bardes (Fiedler).

Il les chargea de l'invitation et leur donna pour escorte vingt-quatre chevaliers bien équipés. Etzel engageait ses beaux-frères à venir pour la prochaine fête du solstice d'été. Avant le départ des envoyés, Chriemhilde les prit en particulier; elle leur promit une forte récompense s'ils affirmaient à Wurms qu'ils ne l'avaient jamais vue chagrine; et s'ils déterminaient ses amis à lui rendre visite afin qu'elle ne fût plus regardée par les Huns comme sans parens. Elle fit d'avance des remercîmens à Gernot de ce qu'il amènerait avec lui ses plus chers amis; et elle fit dire à Giselher qu'elle désirait le voir avant tous les autres, lui qui ne lui avait jamais causé aucun chagrin. Elle donna aussi connaissance à sa mère des honneurs dont elle était entourée; et, en cas que Hagen refusât de venir, elle fit remarquer que c'était le seul qui pût leur servir de guide, puisqu'il connaissait dès l'enfance la route du pays des Huns.

CHANT XXIV.

Les ménestrels Werbel et Swemmel, après avoir reçu les derniers ordres, se mirent en route, traversèrent Bechelaren et Passau, et au bout de douze jours ils arrivèrent à Wurms. Personne ne les y connaissait, mais Hagen les présenta comme étant les bardes d'Etzel qui étaient venus

avec des messages de Chriemhilde; du reste il les reçut amicalement et s'enquit de ses connaissances. Ensuite les messagers firent connaître au roi l'objet de leur mission, et furent aussi conduits près de dame Ute. Le roi promit de faire savoir sa réponse dans sept nuits, et se consulta avec ses frères et ses vassaux. Tous se montrèrent favorables au voyage, à l'exception de Hagen, qui rappela secrètement au roi leur crime commun. Günther répondit qu'il se fiait à sa réconciliation avec sa sœur; Gernot et Giselher ajoutèrent ironiquement que les peureux et ceux qui se sentaient coupables pouvaient rester à la maison. A ces paroles Hagen s'écria avec colère, que personne, plus que lui, n'était disposé à partir, et qu'il recommandait seulement la prudence. Günther convoqua ses preux, et Hagen ayant assemblé plus de trois mille hommes d'armes, en choisit mille des plus éprouvés. Il fit aussi venir, par son frère Dankwart, soixante chevaliers du pays de Troneck. Volker, le ménestrel (der Spielmann), se rendit également d'Alzai à Worms avec trente lances, et s'offrit à être du voyage.

Hagen ne congédia les envoyés que sept jours avant le départ général, afin que Chriemhilde n'eût pas le temps de faire de dispositions, si elle avait des projets malveillans; et Volker ne les laissa pas pénétrer auprès de Brunehilde qui ne voulut pas les voir quoique Günther l'eût permis. Ils prirent congé de dame Ute, et, comblés de présens, ils retournèrent chez eux par la Souabe en traversant Passau et Bechelaren, et s'arrêtèrent à Gran où Etzel et surtout Chriemhilde apprirent avec joie que tous les invités viendraient; mais cette joie fut un peu troublée quand elle sut que Volker était aussi du voyage. On fit de grands préparatifs pour la réception des hôtes.

CHANT XXV.

Pendant ce temps, Gunther se disposa à partir avec ses mille soixante preux et neuf mille valets. Le vieil évêque de Spire fit connaître à dame Ute ses inquiétudes à ce sujet, et celle-ci prévint ses fils du rêve qu'elle avait fait la veille du départ: que tous les oiseaux du pays lui avaient paru être étendus morts. Hagen se moqua du songe et pressa tous les apprêts.

De très grand matin, le bruit éclatant des fanfares se fit entendre et chacun dit adieu à sa bien-aimée. Le fidèle Rumold, maître d'hôtel du roi, qui l'avait supplié de rester à Worms et de jouir en paix des mets succulens, des vins exquis et de la beauté des dames, reçut de celui-ci la garde du pays, ainsi que celle de l'épouse et du fils de Günther. Ils embrassèrent de nouveau leurs amies et montèrent à cheval. Les dames restèrent affligées et pensives comme pressentant une longue séparation. Tout le pays retentissait des accens de la douleur et les hommes pleuraient comme les femmes. Mais les Bourguignons se mirent joyeusement en route. Avec eux partirent les mille hommes choisis par Hagen, qui laissaient eux aussi de belles amies en arrière.

Ils remontèrent vers le Mein et l'ouest de la Franconie, et de là par Salfed vers le Danube. Hagen marchait à la tête, et Dankwart remplissait les fonctions de maréchal. Dans la douzième matinée on aperçut le Danube. Hagen qui avait devancé l'escorte mit pied à terre et vit que le fleuve était grossi et qu'il n'y avait pas de bateaux pour le traverser. Alors ils quittèrent tous leurs chevaux et s'inquiétèrent du passage. Hagen fit entendre que, dans cette occasion, maint

chevalier pourrait bien perdre la vie; le roi le blâma de ce manque de courage et lui ordonna de chercher plutôt un gué. Hagen jura qu'il ne voulait pas se noyer avant d'avoir vaincu plus d'un champion du pays d'Etzel, et il cria qu'on l'attendit tandis qu'il chercherait un batelier. Armé jusqu'aux dents, le casque en tête, le bouclier au bras gauche et la large épée à double tranchant (le Balmung de Siegfried) attachée avec une boucle sur sa cuirasse, il se mit à chercher de côté et d'autre *le passeur* (qu'on nomme encore *Ferie* sur les bords du Rhin). Tout-à-coup il voit l'eau bouillonner avec un certain frémissement; il s'arrête, et ayant aperçu deux naïades (*Wassernixen* ou *Donauwërbchen*) qui se baignaient dans une source fraîche et limpide, il se glissa furtivement auprès d'elles; mais elles entendirent le bruissement des roseaux et s'enfuirent. Alors Hagen s'empara de leurs habits. A cette vue, une des nymphes, nommée Hadeburg, l'appela et promit que, s'il voulait lui rendre sa robe, elle lui prédirait l'issue de leur expédition dans le pays des Huns. Elles voguaient sur l'eau devant lui, comme des cygnes; l'aspect de tant d'appas lui donna toute confiance, et l'engagea à écouter la prophétie. Alors on lui annonça que jamais héros dans aucun empire n'aurait plus d'honneur que lui et sa suite dans le pays des Huns. La joie inonda son cœur et il leur rendit leurs habits. Mais lorsqu'elles s'en furent revêtues elles lui firent connaître la vérité, et Siegelinde, la seconde nymphe, dit à Hagen : « Hagen, fils d'Aldrian, ma cousine t'a trompé sur l'avenir pour ravoir plus tôt ses vêtemens; « écoute bien ce que le ciel t'annonce par ma bouche : toi et tes compagnons vous périrez tous « chez les Huns! » Hagen regarda cet oracle comme une imposture, n'imaginant pas comment tous ces héros pleins de force et de santé pourraient succomber si tôt. Mais l'autre nymphe confirma cette sentence et ajouta que le seul qui échapperait serait le chapelain du roi, qui reviendrait sain et sauf. Hagen, courroucé de la réponse, ne les questionna pas davantage et ne leur demanda que le moyen de passer l'eau. La nymphe lui indiqua une hôtellerie en amont du fleuve où se trouvait l'unique batelier, et comme il se hâtait d'y courir, elle cria encore après lui que Else et son frère Gelfrat étaient les maîtres de ce district du Danube et qu'il était dangereux de voguer dans leur pays. Elle lui recommanda d'agir prudemment avec le féroce batelier, gardien du pays de Gelfrat; elle lui dit que s'il ne venait pas de suite à sa voix, il fallait qu'il l'appelât de l'autre bord du fleuve en se donnant le nom d'Amelrich qui avait quitté le pays à la suite de quelques discussions orageuses.

Alors Hagen, debout sur le rivage, appela d'une voix puissante en s'annonçant sous le nom d'Amelrich. Le batelier arriva, mais apercevant sa méprise et voyant Hagen entrer dans le bateau, il lui refusa la traversée et le menaça de mort s'il ne sortait pas. Sur le refus de ce dernier, il le frappa de sa rame si violemment que Hagen tomba sur les genoux. Furieux, le paladin saisit son épée, abat la tête du batelier et l'envoie dormir au fond de l'eau. Alors il s'empare des rames et les faisant agir lui-même, il revient chez son maître; il osa nier son meurtre quoique le sang fumât encore dans le bâteau, et, comme on s'inquiétait de trouver des rameurs, il ordonna aux valets de décharger les chevaux de leur bagage et de les déposer sur l'herbe, se vantant d'être le meilleur batelier sur le Rhin et jurant qu'il les passerait tous jusqu'au dernier. Les chevaux, libres de tout fardeau, furent chassés dans le fleuve et le traversèrent à la nage; quelques-uns furent entraînés au loin par la force du courant. Le bateau se trouva assez grand pour contenir à-la-fois cinq cents hommes, et maint noble chevalier fut obligé de manier l'aviron. Tous les bagages furent embarqués, et Hagen alors maître batelier (Schiffmeister) passa d'abord les mille chevaliers, ensuite ses soixante preux, et à la fin les neuf mille valets. « Il les traversa tous dans le pays inconnu. »

Tout-à-coup il aperçut le chapelain auprès du bagage servant à la chapelle du roi appuyé sur

le reliquaire (1). Songeant aussitôt à la prédiction de la nymphe, il le saisit et le lança hors du bateau. Tous s'écrièrent : arrêtez, seigneur, arrêtez! Giselher et Gernot entrèrent dans une grande colère; mais tout fut inutile. Le prêtre nagea courageusement; mais Hagen, saisissant l'aviron, poussa au fond avec fureur le malheureux nageur. Cette action excita l'indignation générale.

Alors le prêtre retourna vers le rivage qu'il venait de quitter, et quoique la fatigue l'empêchât de nager, « il était porté par la main de Dieu. » Ayant atteint la terre, il secoua ses habits et Hagen vit bien que les nymphes lui avaient dit la vérité et qu'il périrait avec tous ses compagnons. Lorsque le bateau fut entièrement déchargé, il le mit en pièces et jeta les débris au courant. Dankwart s'étant informé pourquoi il agissait de la sorte, et lui ayant demandé comment ils feraient pour revenir chez eux, il répondit qu'il avait fait cela dans la crainte qu'il ne se trouvât parmi eux un lâche qui voulût s'en retourner.

Mais le chapelain cria de la rive opposée après Hagen, et lui demanda pourquoi il avait cherché à le noyer si perfidement. Hagen lui répondit qu'il était bien fâché de le voir échappé. Alors le prêtre remercia Dieu, et souhaitant à son meurtrier de ne jamais revoir le Rhin, il s'en retourna chez lui.

CHANT XXVI.

A Möringen (au-dessous d'Ingolstadt) eut lieu la traversée. Volker armé de pied en cap et tenant en main la bannière rouge, commença en cet endroit à conduire l'armée. Là aussi Hagen annonça l'oracle des nymphes et pourquoi il avait voulu noyer le chapelain. En traversant la Bavière, il se plaça avec Dankwart à l'arrière-garde, prévoyant bien une attaque d'Else et de Gelfrat pour venger leur batelier. Effectivement, ces derniers arrivèrent pendant la nuit à la poursuite de l'escorte, suivis de sept cents hommes. Hagen ne nia pas son action, et un combat acharné s'ensuivit; bientôt la ventrière de son cheval s'étant brisée, il fut jeté en bas par Gelfrat, et ce dernier fut tué à coup d'épée par Dankwart. Else fut blessé et prit la fuite. Plus de cent Bavarois restèrent sur le camp de bataille, tandis que les Tronecker ne perdirent que quatre hommes. La lune labourait un océan de nuages; ils cheminèrent toute la nuit à sa lumière pâle, et ce ne fut que lorsque « le soleil saluant la matinée du haut de la montagne eut « éclairé les armures tachées de sang, que Hagen raconta son aventure nocturne. » Nous ne savons pas en quel endroit ils étendirent sur la mousse leurs membres fatigués.

A Passau les fils d'Ute furent magnifiquement traités par leur oncle, l'évêque Pilgerin; leur suite était campée sous des tentes dans la plaine au-delà de l'Inn. Ensuite ils se rendirent dans le pays de Rudiger, à la frontière duquel Hagen trouvant le margrave Ekewart endormi, il lui prit son épée, mais la lui rendit presque aussitôt en y joignant six bracelets (Spangen) comme marque d'amitié. Ekewart lui dit de prendre des précautions et de renoncer plutôt à son voyage; mais Hagen s'en remettant à la garde de Dieu, desirait seulement trouver une bonne hôtellerie

(1) Reliquaire appartenant à l'autel portatif qui servait en voyage et en campagne. Les vieux rois franconiens amenaient ainsi avec eux la *cape* (manteau) de saint Martin : de là les noms de *chapelain* et *chapelle*.

sur cette route si longue et si périlleuse. Ekewart lui promit le meilleur hôtellier dans la personne de Rudiger « dont le cœur était riche en vertus comme le doux mois de mai en fleurs », et dont la poitrine se gonflait « de joie quand il pouvait servir des héros. »

Ekewart courut à Bechelaren. Rudiger s'imaginait que les ennemis avoient fait une irruption dans le pays; il se réjouit d'autant plus quand il apprit l'arrivée des visiteurs, et sa gaîté augmentait à mesure qu'il apprenait leur grand nombre. Il courut aussitôt à l'appartement de son épouse et de sa fille qui, ainsi que toutes leurs belles damoiselles, se parèrent de leurs plus riches vêtemens, attachèrent des camées en or dans leurs chevelures ondoyantes, et n'eurent pas besoin de fard pour paraître belles.

CHANT XXVII.

Le margrave monta à cheval avec sa suite pour aller à la rencontre du roi; il le complimenta amicalement ainsi que ses compagnons, surtout son vieil ami Hagen, et les conduisit chez son épouse. Des tentes abritèrent les valets sur la verte prairie devant Bechelaren, tandis que chevaliers et seigneurs furent reçus à l'entrée du château par la margrave et sa fille, accompagnées de trente-six damoiselles nobles et d'un grand nombre d'autres femmes. D'après l'ordre de son père, la jeune margrave embrassa les rois, puis Hagen, quoique son aspect lui parût horrible, Dankwart et Wolker; elle prit ensuite la main de Giselher et le conduisit dans le château, tandis que Rudiger et Gotelinde en faisaient les honneurs à Günther et à Gernot. La beauté de Dietlinde attira tous les regards. Après les divertissemens chevaleresques, l'on se mit à table, et toutes les dames s'éloignèrent à l'exception de la vieille margrave. Quand la table fut desservie, elles revinrent. On devisa gaîment de mille joyeuses aventures, et parmi les plus spirituels causeurs on distingua Volker, le ménestrel, qui vanta hautement le bonheur de Rudiger que Dieu avait favorisé d'une si chaste épouse et d'une aussi incomparable fille, ajoutant que s'il était roi, il ne voudrait donner sa main à aucune autre. Rudiger fit remarquer que lui et son épouse n'étaient que des fugitifs (1), et que la grande beauté de leur fille ne serait pas une dot assez riche pour un roi. Gernot exprima aussi le vœu d'avoir une telle compagne, et Hagen la proposa en mariage à Giselher, disant qu'elle était d'une naissance assez noble pour qu'il consentît volontiers à la servir comme reine de Bourgogne. Rudiger et Gotelinde répondirent par un joyeux assentiment, et le mariage fut conclu à l'unanimité. On amena la damoiselle et elle fut fiancée; Günther et Gernot lui assurèrent par serment pour douaire maint château et mainte seigneurie. Rudiger offrit en retour sa constante fidélité, et, comme il ne possédait en propre ni domaines, ni châteaux (2), il donna pour dot à sa fille cent charges d'or et d'argent. On fit entrer les deux fiancés dans un cercle, et Dietlinde ayant été interrogée, si elle consentait à prendre Giselher pour époux, la rougeur et l'embarras se peignirent sur son doux visage, et elle n'osa ouvrir la bouche malgré tout son desir. Son père lui souffla à l'oreille de répondre *oui*, et

(1) Rudiger s'était enfui de l'Espagne et s'était réfugié auprès d'Etzel

(2) Etant vassal d'Etzel

Giselher l'entoura de ses blanches mains. Rudiger convint alors avec les rois, qu'à leur retour ils emmeneraient sa fille dans leur pays. La journée se passa ainsi dans la joie et la nuit s'emplit de doux rêves. A leur départ, qui eut lieu le quatrième jour, les héros reçurent de leurs hôtes de magnifiques présens qu'ils portèrent tous aux noces de Chriemhilde. Gernot reçut de Rudiger une épée, et Günther une cotte de mailles; la jeune margrave donna à Dankwart une cotte d'armes, et Hagen demanda à Gotelinde le bouclier de son fils Nuding, jeune héros qui avait déjà succombé. A la fin Volker, s'accompagnant de son violon, chanta à la margrave un lai d'adieu; et en récompense elle lui mit douze anneaux aux doigts.

Accompagnés de Rudiger, les héros longèrent joyeusement les rives du Danube jusqu'au pays des Huns. Des messagers expédiés d'avance allèrent annoncer à Etzel l'arrivée des Nibelungen et cette nouvelle fit partout grande sensation.

Chriemhilde alla se placer à son balcon pour découvrir au loin leur arrivée; elle songeait secrètement à assouvir sa vengeance pendant les fêtes, quoiqu'il dût en advenir.

CHANT XXVIII.

L'arrivée des Bourguignons éveilla les appréhensions du vieux maître Hildebrand (1) de Vérone (2), et il supplia son seigneur de les bien recevoir. Wolfhart fit aussitôt amener des chevaux, et Dietrich suivi de ses héros se rendit au camp des Bourguignons et les mit en garde contre Chriemhilde qui tous les jours encore répandait des larmes brûlantes au souvenir de Siegfried.

Beaucoup de Huns étaient curieux de voir Hagen qui avait tué Siegfried, le boulevard des héros, le premier des braves, et le premier époux de leur reine Chriemhilde. Ils virent en lui un homme bien fait, à la poitrine large et bombée, des cheveux noirs qui commençaient à se couvrir de la neige des ans, des longues jambes, regard terrible et démarche imposante.

On conduisit alors les Bourguignons à leurs logemens; et, ainsi que Chriemhilde l'avait ordonné d'avance, les valets furent séparés de leurs maîtres; Günther ordonna à Dankwart, son maréchal, d'avoir soin des premiers.

Chriemhilde alla recevoir les Nibelungen avec une suite brillante et nombreuse, mais elle ne salua et n'embrassa que Giselher seul. Ce que voyant, Hagen enfonça son casque et cria à haute voix que l'on se mît sur ses gardes.

Chriemhilde lui dit qu'il était le bien-venu pour celui qui le voyait avec plaisir, et lui demanda s'il ne lui apportait rien des bords du Rhin. Il répondit que, s'il y avait pensé, il lui aurait certainement fait un présent, et qu'il était bien assez riche pour cela. Elle lui demanda alors ce qu'il avait fait du trésor des Nibelungen, ajoutant qu'il eût été de son devoir de le lui apporter; il y a long-temps, répliqua-t-il, que mes maîtres ont jeté ces richesses dans les entrailles béantes du Rhin, qui ne les rendra qu'au jugement dernier. Ce trésor, dit Chriemhilde, a toujours été

(1) Hildebrand est le gouverneur et le mentor bien connu de Dietrich et de ses héros.

(2) Vérone est la capitale de l'empire héréditaire de Dietrich; voilà pourquoi ce dernier et ses preux furent nommés les *Berner* (Berne est le nom allemand de Vérone). On les nomma aussi *Amelungen*, nom qui vient des descendans d'Amal, souche royale de la Gothie orientale.

l'aliment de mes pensées et je l'ai toujours regretté ainsi que son premier possesseur. Alors Hagen impatienté s'écria : « Je vous apporte le diable! j'ai déjà eu assez de peine à traîner mon bouclier, mon armure et mon casque; et l'épée (1) pèse dans ma main! » Chriemhilde dit qu'elle se souciait peu de l'or, qu'elle en avait de quoi acheter dix royaumes; mais qu'elle demandait vengeance, vengeance pour son mari assassiné, vengeance pour la violence deux fois répétée qu'on lui avait faite. Ensuite elle annonça qu'il n'était permis à personne d'entrer armé dans la salle royale, et que chacun eût à lui remettre ses armes pour qu'elle les gardât en attendant. Hagen s'y refusa, alléguant que c'était trop d'honneur pour lui; qu'il ne souffrirait pas qu'une reine emportât son bouclier et son armure, que c'était une discourtoisie que son père ne lui avait pas enseignée.

Chriemhilde s'écria douloureusement que l'on se méfiait d'elle; que Hagen et son frère avaient reçu des préventions défavorables, et menaça de mort celui qui les avait fait naître. « C'est moi! dit Dietrich avec colère; va, fille de satan, ce n'est pas toi qui m'inspireras de la crainte! » Chriemhilde fut atterée par cette violente sortie, car elle craignait excessivement Dietrich; et n'osa menacer son ennemi que du regard.

Ensuite Dietrich et Hagen se prirent la main, et comme le premier déplorait une telle réception, Hagen dit qu'il y aurait moyen encore de remédier à tout.

Quand Etzel vit ce dernier, il s'enquit de ce qu'il était; et un des serviteurs de Chriemhilde lui répondit que c'était Hagen, fils d'Aldrian de Troneck. Etzel se rappela parfaitement Aldrian qui avait été son vassal, qui s'était acquis chez lui gloire et honneur, qu'il avait fait chevalier et comblé de présens, et que Helke, sa première épouse avait toujours honoré de l'attention la plus favorable. Il se souvint aussi de Hagen qui était resté chez lui comme otage avec Walther d'Espagne, et qui avait été plus tard renvoyé dans sa patrie, tandis que Walther s'était enfui avec Hildegonde.

CHANT XXIX.

Hagen et Dietrich se séparèrent alors, et le premier pria Volker de l'accompagner. Ils quittèrent leur maître qui était encore dans la cour, allèrent seuls vers un des palais de Chriemhilde et s'assirent sur un banc en face de ce palais. Leurs armures étincelaient au soleil et semblaient jeter du feu; la multitude était assemblée autour d'eux et les regardait avec cette curiosité mêlée d'effroi que l'on témoigne à l'aspect de bêtes féroces.

Chriemhilde aussi les aperçut par une fenêtre et pleura. Ses larmes portèrent le trouble dans l'âme des serviteurs d'Etzel; ils s'assemblèrent en tumulte et jurèrent de la venger des insultes de Hagen. La reine leur promit en retour une magnifique récompense. Alors soixante d'entre eux prirent les armes; mais Chriemhilde porta leur nombre à quatre cents, et s'avança elle-même au milieu d'eux, la couronne sur la tête.

Volker qui les vit descendre l'escalier dit à Hagen de prendre garde à lui s'il s'était attiré

(1) C'est l'épée des Nibelungen, nommée Balmung; et qui tomba entre les mains de Hagen après l'assassinat de Siegfried.

quelque haine. Hagen répondit en colère qu'il savait bien que toutes ces machinations étaient dirigées contre lui, mais que tant qu'il n'aurait à combattre que des gens de cette espèce, il répondait de retourner sain et sauf dans son pays. En même temps il demanda à Volker s'il pouvait compter sur son assistance dans la lutte qui menaçait d'avoir lieu. Volker lui en donna mille assurances et lui promit que quand même il verrait venir le roi Etzel avec tous ses preux, il ne ferait pas un pas en arrière. « Que toutes les bénédictions célestes, dit Hagen, se répandent sur l'ami qui n'abandonne pas son ami à l'heure du danger! avec ton aide, Volker, je braverais les puissances de l'enfer! » Volker conseilla de se lever respectueusement pour laisser passer la reine; mais Hagen ne voulut pas y consentir, parce qu'on pourrait prendre la courtoisie pour de la crainte; que du reste il n'avait aucun ménagement à garder avec celle qui le détestait, et qu'il ne craignait nullement la colère de Chriemhilde. Il mit présomptueusement sur ses genoux son épée nue, épée dont la poignée en or était ornée d'une émeraude plus verte que le gazon et dont le fourreau était revêtu d'un ruban écarlate. Chriemhilde reconnût le Balmung de Siegfried et elle pleura amèrement.

Volker, le ménestrel, assis sur le banc à côté de Hagen, serra fortement entre ses mains un long et fort archet, semblable à une épée large et effilée (1), et les deux héros restèrent immobiles et sans crainte. La reine s'approcha tout près d'eux et s'enquit de Hagen qui l'avait envoyé chercher. Hagen répondit qu'il venait comme feudataire de ses trois maîtres, qu'il avait toujours accompagnés dans leurs voyages. Elle lui ordonna alors de dire pourquoi il avait assassiné son premier mari, Siegfried, et lui avait ainsi préparé un sujet de regrets éternels. Ennuyé de ces plaintes sans fin, Hagen déclara hautement qu'il était l'auteur de la mort de Siegfried, et que celui-ci avait péri victime des injures, que elle, Chriemhilde, avaient faites à Brunehilde: « Quant à mon prétendu crime, ajouta-t-il, je m'en fais gloire, vienne le venger qui voudra! » Chriemhilde alors provoqua à la vengeance ceux qui la suivaient; mais ces hommes de peu de courage s'entre-regardaient, et l'un d'eux dit qu'il ne voulait pas risquer sa vie; son camarade l'approuva et ajouta qu'il ne voudrait pas pour un morceau d'or combattre le ménestrel Volker, tant il craignait son regard courroucé; il dit aussi qu'il connaissait Hagen depuis sa jeunesse, que celui-ci avait brisé le cœur de beaucoup de femmes dont il avait tué les maris ou les amans, dans vingt-deux assauts auxquels il participa, quand il combattit avec Walther d'Espagne pour le roi Etzel; que depuis il s'était formé entièrement, et que par-dessus tout il était en possession de Balmung, devant laquelle personne ne pouvait résister. A ces mots ils retournèrent tous, au grand regret de la reine.

Volker dit à son ami qu'il avait vu comment on venait d'engager les hostilités et que ce qu'ils avaient de mieux à faire était de retourner auprès des rois, où personne n'oserait les attaquer. Il s'écria : « qu'aucun mauvais dessein ne pouvait tenir devant l'union de deux amis qui se prêtaient loyalement secours. » Tous deux se rendirent au palais.

Alors Dietrich prit la main de Günther, Irnfried celle de Gernot, et Rudiger celle de Giselher; mais Volker et Hagen furent désormais inséparables jusqu'à la mort. Ils furent suivis par les mille chevaliers Nibelungen et les soixante preux de Hagen. Hawart et Iring vinrent augmenter leur nombre, tandis que Dankwart s'était joint à Wolfhart.

Quand Günther entra dans le palais, Etzel se leva de son siège, alla à sa rencontre et leur dit

(1) C'est-à-dire que cet archet n'était autre chose qu'une épée.

à tous, principalement à Hagen et à Volker, qu'ils étaient les bien-venus tant pour lui que pour son épouse. Hagen répondit que s'il n'était pas venu à la suite de ses maîtres, il aurait fait pour son propre compte une visite au grand roi Etzel. Le roi leur fit donner des siéges à l'entour du sien et leur fit verser, dans de larges coupes d'or, de l'hypocras, de l'hydromel et du vin. Il protesta qu'il n'avait jamais reçu d'hôtes qui lui fussent plus chers; et Rudiger vanta leur bravoure et leur loyauté.

C'était le soir du solstice d'été. Etzel alla se mettre à table avec ses hôtes et les régala des mets les plus exquis.

CHANT XXX.

Les soucis descendirent avec la nuit sur les voyageurs fatigués de la route. Hagen proposa le premier d'aller se reposer. Gunther prit congé du roi qui lui fit un adieu amical. Mais les Huns entouraient et pressaient les étrangers de tous les côtés. Dans cette situation, Volker en menaça quelques-uns d'un coup d'archet (1) si violent que leurs amis en pleureraient; il leur reprocha de prendre tous le titre de chevalier sans avoir tous le même courage. Hagen, regardant par-dessus l'épaule, recommanda aux Huns l'avertissement du ménestrel, et les prévint que ceux qui avaient envie de se mesurer avec eux n'avaient qu'à venir le lendemain matin, quand lui et ses compagnons se seraient reposés. On les conduisit ensuite dans une vaste salle où l'on avait préparé pour eux de grands et larges lits avec des tapis précieux d'Arras (2); des rideaux de soie d'Arabie garnis de galons brillans, et des couvertures d'hermine et de zibeline noire.

Mais Giselher regarda cette nuit comme une nuit de malheur; quoique sa sœur lui eût fait les protestations les plus amicales, il craignit pour leur vie à tous. Hagen leur dit de dormir tranquilles, promettant de veiller lui-même à leur sûreté. L'ayant remercié, ils se déshabillèrent et se couchèrent. Hagen au contraire prit ses armes.

Volker s'offrit alors à Hagen comme compagnon de veille. Celui-ci appela sur son ami la bénédiction divine et lui dit qu'à l'heure du péril il ne demanderait de secours à aucun autre, et qu'il serait heureux s'il pouvait trouver une occasion de lui rendre la pareille. Tous deux s'étant revêtus de leurs armures luisantes prirent leurs boucliers et allèrent se placer devant la porte.

Volker appuya son bouclier contre la muraille, rentra et prit son violon; ensuite il alla s'asseoir sur le banc de pierre adossé au mur près de la porte et en joua si parfaitement, que tous ne purent s'empêcher de faire éclater leurs applaudissemens. Son talent, comme artiste, égalait sa force physique; il fit vibrer les cordes avec tant de force que la maison trembla sur ses fondemens; il les agita ensuite de plus en plus doucement de manière à bercer maint chevalier inquiet dans son dernier sommeil.

Quand le sommeil eut abaissé toutes les paupières, il prit de nouveau son bouclier et alla se

(1) C'est-à-dire un coup d'épée (il l'appelle archet par allusion à sa profession de ménestrel).
(2) Ainsi à cette époque on voit déjà le nom d'Arras, en italien Arrazzi, célèbre par son industrie.

replacer devant la porte. A minuit, il crut voir des casques briller dans l'obscurité. C'étaient les serviteurs que Chriemhilde avait envoyés, en leur commandant de tuer Hagen et d'épargner tous les autres. Volker les fit remarquer à son compagnon qui voulait les laisser approcher davantage, briser leurs casques sur leurs têtes et les renvoyer ainsi à Chriemhilde. Mais un des émissaires apercevant les deux sentinelles donna l'alarme, et Volker furieux voulait s'élancer à leur poursuite; Hagen le retint, le conjura de demeurer et lui représenta que s'ils abandonnaient leur poste, les Huns pénétreraient dans la salle et feraient main basse sur leurs camarades endormis. Volker se contenant avec peine ne put s'empêcher de leur crier que s'ils venaient pour battre la campagne comme des brigands de grand chemin, lui et son compagnon seraient volontiers de la partie; et comme ils gardaient le silence : « Lâches! leur cria-t-il, vous vous glissez dans l'ombre comme des assassins pour égorger des gens qui dorment en sécurité, et vous reculez tous devant le regard d'un homme armé! »

Quand Chriemhilde apprit que ses ordres n'avaient pas été exécutés, elle fut en proie à une violente fureur et elle concerta un nouveau plan.

CHANT XXXI.

A la fraîcheur des mailles de leurs haubergeons, Volker reconnut et annonça le point du jour. Bientôt la clarté du matin inonda la salle, et Hagen réveilla les dormeurs en leur demandant s'ils voulaient aller entendre la messe à la cathédrale. En cet instant on sonna les cloches suivant le rit chrétien; mais la dissonance des chants faisait voir qu'il y avait là des païens et des chrétiens. Tous les voyageurs s'étaient levés, et pour se rendre à l'église ils voulurent se revêtir d'habits de fête. Mais Hagen leur rappela ce qui était déjà arrivé, les fit penser aux embûches de Chriemhilde et leur conseilla d'avoir à la main des épées au lieu de roses, de porter sur la tête des casques luisans au lieu de couronnes, de revêtir la cotte de mailles au lieu du pourpoint de soie, et au lieu de riches manteaux, de prendre leurs boucliers : « car, disait-il, je suis persuadé qu'aujourd'hui nous aurons à combattre ». Il recommanda également à tous de se rendre à l'église avec un cœur contrit, de prier avec ferveur et de se repentir de leurs péchés; car, à coup sûr, la mort s'approchait à grands pas d'eux tous, et c'était la dernière messe qu'ils entendraient dans ce monde, à moins que Dieu n'en eût ordonné autrement.

Dans ces dispositions ils marchèrent à la cathédrale; Etzel et Chriemhilde s'y rendirent de leur côté, avec une suite si nombreuse qu'ils soulevaient sur leur passage des nuages de poussière. Quand le roi des Huns vit les Bourguignons ainsi armés, il leur demanda si quelqu'un les avait insultés, s'offrant en ce cas à leur faire donner toute satisfaction. Hagen répondit négativement, et il ajouta que c'était l'usage de ses maîtres de rester ainsi armés pendant trois jours lorsqu'ils assistaient à des solennités nuptiales. A ce propos Chriemhilde le fixa d'une manière horrible, mais elle ne voulut pas le démentir.

Après le service divin, Chriemhilde se rendit à son palais et se plaça aux fenêtres avec ses femmes pour voir les jeux chevaleresques qui eurent lieu dans la cour. Dankwart arriva avec les chevaux et les valets; les Nibelungen se mirent en selle et Volker conseilla de commencer le tournoi selon l'usage de son pays par des combats de corps entiers. Les chevaliers de Dietrich répondirent à cet appel et se placèrent vis-à-vis des Bourguignons; mais Dietrich alarmé leur défendit cette joute, et Rudiger donna le même ordre aux siens.

Ensuite vinrent les Thuringeois et les Danois au nombre de mille avec Irnfried et Hawart; les Bourguignons leur présentèrent des lances. Puis arriva Blodelin avec trois mille hommes. Chriemhilde espéra que les jeux pourraient bien finir par devenir sérieux et qu'elle serait vengée. Schrutan, Gibich, Ramung et Hornboge combattirent contre les Bourguignons à la mode des Huns, et les éclats des lances rompues voltigèrent jusque au-dessus des murs. Les Nibelungen remportèrent la victoire.

Un margrave des Huns, magnifiquement habillé, vint à traverser la lice, paré comme une fiancée, et maniant son cheval avec une grâce et une aisance extraordinaires; peut-être avait-il une douce mie assise aux croisées. En le voyant, Volker s'écria qu'il ne pouvait laisser impuni un mignon aussi présomptueux et qu'il allait le combattre à outrance. Günther demanda qu'on laissât les Huns commencer l'attaque; et Hagen voulut augmenter le béhourd (combat à plusieurs ou par troupes), afin de montrer aux Huns l'adresse des siens à manier les chevaux. Volker piqua des deux, attaqua le Hun qui lui avait déplu et le perça d'outre en outre avec sa lance. Hagen s'avança à la hâte avec ses soixante preux; il fut suivi par les trois rois Bourguignons qui ne voulurent pas laisser leur ménestrel dans une position aussi critique; et les mille héros Nibelungen s'avancèrent alors dans la lice.

Les parens du Hun qui venait de périr si cruellement élevèrent des cris de douleur et de vengeance; et quand ils eurent appris que l'auteur de ce meurtre était Volker, ils demandèrent avec imprécations leurs épées et leurs boucliers. Il s'éleva un tumulte général. Les Bourguignons sautèrent en bas de leurs chevaux et les repoussèrent en arrière.

Etzel qui, assis auprès de Chriemhilde, avait été témoin de tout ce qui venait de se passer, s'élança dans l'arène, arracha une épée de la main d'un Hun et repoussa tous les siens. Il dit que le Hun était mort d'une chute, sans la faute de Volker, et commanda de faire la paix.

Les valets conduisirent les chevaux aux écuries, et Etzel introduisit ses amis dans le palais. Les tables furent servies et l'on apporta des aiguières aux convives(1). Mais, à leur suite, se glissa dans la salle mainte troupe sinistre d'hommes armés qui avaient à venger leurs parens. Etzel leur reprocha comme une discourtoisie de se mettre à table armés, et menaça de mort celui qui ferait le moindre mal à ses hôtes. Néanmoins il se passa bien du temps avant que tous fussent assis.

Jalouse d'accomplir sa vengeance, Chriemhilde implora le secours de Dietrich. Hildebrand lui répondit que celui qui combattrait pour un trésor les Nibelungen, invincibles jusqu'alors, le feraient sans son aveu. Chriemhilde offrit tout l'or qu'elle possédait, à celui qui immolerait Hagen aux manes de Siegfried assassiné par lui. Hildebrand dit que si ce meurtre avait lieu, il serait la source de malheurs incalculables et que riches et pauvres y perdraient la vie. En même temps Dietrich la blâma de nourrir de tels projets contre ses parens, ses hôtes et ses amis.

Alors Chriemhilde s'adressa à Blödelin, qui la refusa par crainte d'Etzel. Mais elle lui offrit, pour le tenter, de l'argent, de l'or, une belle femme, la veuve de Nudung (2), et le gouvernement que celui-ci avait possédé. Etourdi par une tentation si puissante, il ne put résister, lui promit de faire naître une dispute et de lui livrer Hagen lié et garrotté; en même temps il fit prendre les armes à toute sa suite.

(1) On mangeait alors sans couteau et sans fourchette, comme cela se pratique encore de nos jours dans l'Orient.
(2) C'est le fils de Rudiger dont il a déjà été question.

Ensuite Chriemhilde fut prendre place à table avec Etzel; devant elle marchaient des têtes couronnées, des princes et des chevaliers. L'amphitrion donna à ses hôtes des sièges moelleux et élevés autour du sien. Les chrétiens et les païens mangeaient séparément; mais ils étaient tous servis avec profusion. Les écuyers et les valets étaient festoyés dans les hôtelleries. Chriemhilde avait le cœur tellement ulcéré des injures qu'elle avait reçues qu'elle fit amener même son fils (qu'elle avait en d'Etzel) afin de se servir de lui pour commencer une dispute si tous les autres moyens venaient à manquer. En conséquence, les serviteurs d'Etzel amenèrent le jeune prince (1) Ortlieb à la table où était placé Hagen. Etzel montra à ses beaux-frères le fils unique que leur sœur lui avait donné; il lui prédit gloire et puissance s'il ressemblait à la famille dont il était issu, et promit de lui donner bientôt des domaines et des châteaux. Il engagea aussi ses beaux-frères à l'emmener avec eux à leur départ pour le Rhin et à l'élever en tout honneur (2), parce qu'il pourrait un jour leur être d'un grand secours. Hagen répondit que tout cela serait bel et bien, si Ortlieb parvenait à l'âge viril, mais que le jeune roi n'avait pas la mine de vivre long-temps, et qu'il ne croyait pas aller souvent à la cour lui rendre visite. Le roi fixa son regard sur Hagen; ce que celui-ci venait de dire l'avait blessé quoiqu'il n'en fît rien paraître. Tous les autres princes partagèrent son ressentiment, et leur fureur fut d'autant plus grande qu'ils étaient obligés de la concentrer.

CHANT XXXII.

Pendant ce temps, Blödelin partit avec mille hommes, et se rendit à l'hôtellerie où Dankwart se trouvait à table avec les valets. Dankwart le salua courtoisement comme un bienvenu, et lui demanda ce qu'il desirait. Blödelin dédaigna de répondre à son salut, et lui dit que sa venue annonçait la mort de Dankwart et de beaucoup d'autres, à cause de son frère Hagen qui avait assassiné Siegfried. Dankwart s'excusa, alléguant qu'il était encore enfant quand cet évènement avait eu lieu (3). Mais Blödelin ne voulut rien entendre, et lui répondit qu'il lui suffisait pour être mis à mort d'être le parent de Günther et de Hagen; en même temps il leur cria qu'ils eussent à se mettre en garde, et que leur mort allait satisfaire à la juste vengeance de Chriemhilde. Alors Dankwart regretta hautement les excuses qu'il lui avait faites, s'élança hors de table, et tirant son épée longue et affilée, il en porta à Blödelin un coup si violent et si rapide que la tête de ce dernier, couverte encore du casque, roula aussitôt à ses pieds : « Voilà ta dot, s'écria-t-il, fiancé de la veuve de Nudung! Demain on pourra la marier à un autre, s'il aime un tel cadeau de noce! » — Un des Huns resté fidèle, lui avait dénoncé cette nouvelle trame de la reine. — Quand les hommes de la suite de Blödelin virent ainsi leur maître étendu mort, ils s'élancèrent, l'épée nue à la main, sur les valets de Dankwart. Ce dernier cria aux siens de se défendre

(1) Il était alors âgé de cinq ans.

(2) C'était une ancienne coutume que les princes et surtout les fils de rois ne fussent pas élevés dans la maison paternelle, mais chez un parent (surtout un oncle maternel) ou chez tout autre chevalier célèbre, et qu'ils y fissent leur apprentissage de chevalerie en qualité de pages ou d'écuyers.

(3) Néanmoins il avait déjà fait avec Siegfried la guerre contre les Saxons, dix ans avant la mort de ce dernier.

vaillamment. Alors ceux qui n'avaient pas d'épée s'emparèrent des banquettes et des tabourets, et s'en firent des moyens de défense. Les assaillans furent enfin chassés de la maison; néanmoins il resta dans la salle plus de cinq cents morts, et les valets victorieux étaient rouges de sang.

Mais peu après une troupe beaucoup plus nombreuse pénétra dans l'hôtellerie, et tous les neuf mille valets furent égorgés. Dankwart seul se fraya un passage en frappant autour de lui « comme un sanglier sauvage entouré de chiens, » arriva jusqu'à la salle du festin, et tout dégouttant de sang, annonça l'horrible nouvelle.

CHANT XXXIII.

Aussitôt Hagen abattit la tête du jeune roi Ortlieb, de façon que son sang coula sur sa mère qui le tenait sur ses genoux; en même temps il trancha d'un seul coup la main au ménestrel Werbel qui jouait du violon, et fit tomber à ses pieds la tête de l'instituteur d'Ortlieb. Tous les convives s'élancèrent de leur place; et le combat et le meurtre remplirent toute la salle. Dankwart ne laissait entrer ni sortir personne, et le ménestrel Volker jouait aux Huns la danse des morts à cette noce sanglante, les trois rois Bourguignons ne restaient pas oisifs, et jonchaient le parquet de cadavres. Etzel, saisi d'une horreur muette, demeurait immobile sur son siége. « A quoi lui servait-il d'être roi ? » Chriemhilde demanda secours à Dietrich; « car, disait-elle, si Hagen m'atteint, la mort m'aura saisi par la main. » Dietrich s'élança alors sur un banc, et sa voix retentit dans le tumulte comme un grand cor de guerre. Gunther ordonna aux siens de s'arrêter, et Dietrich demanda la paix et l'obtint. Rudiger fit de même, et tous deux quittèrent la salle, l'un accompagné de ses cinq cents hommes, l'autre de ses six cents. Dietrich emmena le roi et la reine sous ses bras. Un des Huns, qui voulut s'échapper, eut la tête abattue par Volker; elle alla rouler aux pieds d'Etzel. On égorgea ainsi l'un après l'autre tous le Huns qui restaient dans la salle. Alors un silence de mort succéda au tumulte; les Nibelungen se reposèrent; Hagen et Volker gardèrent la porte.

CHANT XXXIV.

D'après le conseil de Giselher, les morts furent portés dehors; et on en jeta plus de sept mille par l'escalier, de façon qu'un grand nombre encore vivans furent tués par la chute. Quand ces choses furent sues au-dehors, il s'éleva de grands cris de douleur parmi les amis des défunts. En les entendant, Volker s'écria que les Huns prouvaient maintenant qu'ils étaient des lâches, puisqu'ils gémissaient comme des femmes au lieu de soigner leurs blessés. Un margrave voulut alors relever et emporter un de ses parens; mais Volker l'étendit mort sur le cadavre; le reste se mit à fuir, en maudissant le ménestrel. Ce dernier ramassa une javeline effilée qu'un des Huns avait jeté dans la salle, et la lança bien au-delà des ennemis fuyans, en leur montrant par là à quelle distance il devaient se tenir de la salle.

Volker et Hagen devant la porte se moquèrent d'Etzel. Hagen s'écria qu'il serait digne d'un

roi de combattre à la tête de ses vassaux et de ses feudataires à l'exemple des trois rois Bourguignons. Etzel prit tout-à-coup une énergique résolution et saisit son bouclier. Mais Chriemhilde lui conseilla de remplir plutôt ce bouclier d'or et de l'offrir aux vassaux : « car, lui dit-elle, si Hagen te touche, tu seras atteint par la mort. » Etzel ne voulut pas céder, et l'on fut obligé de le retenir par les courroies du bouclier. Alors Hagen le railla de nouveau en disant que c'était une lointaine parenté que celle qui existait entre Siegfried et Etzel par le mariage de ce dernier avec Chriemhilde. (1)

Chriemhilde offrit à celui qui lui apporterait la tête de Hagen, le bouclier d'Etzel rempli d'or, et en outre beaucoup de châteaux et de domaines. Etzel éclata en plaintes et pleura, et beaucoup de preux avec lui. Le ménestrel les railla encore, disant qu'il n'avait jamais vu de héros aussi lâches avec la perspective d'une si belle récompense; et qu'ils mangeaient honteusement le pain du prince en le laissant ainsi dans le plus violent chagrin.

CHANT XXXV.

Les plus braves d'entre eux furent sensibles à ces reproches, et avant tous Iring, margrave de Danemark, demanda ses armes à grands cris, et voulut se mesurer seul avec Hagen. Celui-ci lui conseilla de n'en rien faire, disant qu'il se chargeait à-la-fois de deux ou trois de son espèce. Méprisant ces paroles présomptueuses, Iring se revêtit de son armure et mit l'épée à la main; le jeune landgrave Irnfried de Thuringe suivit son exemple, et fut imité par le robuste Hawart de Danemark avec mille hommes. Quand le ménestrel lui vit une pareille suite, il accusa Iring de félonie; mais celui-ci persista dans son dessein de combattre tout seul contre Hagen quelque redoutable qu'il fût, et il se mit presque aux genoux de ses compagnons pour les supplier de s'abstenir de toute démonstration. Alors il saisit sa lance, se couvrit de son bouclier, et s'élança sur Hagen. Après que chacun d'eux eut brisé sa lance sur le bouclier de son adversaire, ils tirèrent leurs épées et se portèrent des coups si violens que tout le palais en retentit. Néanmoins Iring n'ayant pu parvenir à blesser Hagen, se tourna vers le ménestrel; mais celui-ci se couvrit également bien et le frappa tellement que les lames d'acier, dont était garni le bouclier d'Iring, volèrent tout à l'entour de lui. Alors ce dernier attaqua Günther; mais là aussi aucun ne put blesser l'autre. Iring se jeta alors sur Gernot, et fit si bien sentir son épée que des milliers d'étincelles jaillirent de sa cotte de mailles; il faillit lui-même être tué par Gernot. Iring s'étant retourné rapidement tua quatre des Bourguignons; Giselher furieux s'élança sur lui, le frappa et l'étendit à ses pieds baigné dans son sang. Chacun le croyait mort, mais il se releva vivement, courut hors de la salle et blessa Hagen. Chriemhilde se réjouissait déjà : sur la provocation de Hagen, Iring essaya encore avec lui un combat singulier; mais son heure était venue, et la lance de Hagen le fiança avec le mort. En mourant il mit ses amis en garde contre l'or de Chriemhilde :

(1) Ceci était une double ironie, puisque déjà, selon Tacite, il était de coutume germanique qu'*homme et femme ne fissent qu'un corps*. Un nouveau mariage de la veuve était contraire aux mœurs (car elle devait suivre son mari jusqu'au tombeau, comme la Brunehilde du Nord le fit pour Siegfried). Etzel, par conséquent, n'avait pas besoin de venger la mort de Siegfried, ce qui, dans tout autre cas, était exigé par la *vendetta* (Blutrache) germanique.

Irnfried et Hawart, qui voulurent le venger, furent également immolés par Volker et Hagen.

Quand les Danois et les Thuringeois virent leurs seigneurs étendus sans vie, ils voulurent forcer l'entrée de la porte et un combat terrible s'engagea. En cet instant, Volker s'écria : « Qu'on les laisse entrer, pour qu'ils puissent acheter par leur mort la récompense de la reine ! » Il en pénétra mille quatre qui, après un combat terrible, furent tous égorgés. Alors un horrible silence régna de nouveau dans la salle, et le sang s'écoula par les ouvertures pratiquées dans la plancher. (1)

Les Bourguignons se reposèrent de nouveau et déposèrent leurs armes; cependant Volker se tenait devant la porte pour voir s'il ne viendrait pas de nouveaux combattans.

Le roi et la reine étaient dans les pleurs; les femmes et les servantes de la reine s'arrachaient les cheveux de désespoir et d'anxiété. Mais la mort leur réservait de nouvelles douleurs.

CHANT XXXVI.

Hagen cria à ses amis, réunis dans la salle, qu'ils pouvaient détacher leurs casques, et que Volker et lui les avertiraient à temps s'il survenait quelque danger. Les Bourguignons, las de combattre, suivirent ce conseil et s'assirent sur les cadavres de ceux qui les avaient précédés dans la tombe.

Avant la soirée, le roi et la reine eurent assemblés vingt mille Huns, et le combat recommença avec plus de fureur que jamais. Dankwart, que l'on croyait déjà mort, s'élança devant la porte et prouva qu'il était encore bien portant. On se battit jusqu'à ce que la nuit tombante vînt mettre fin à la lutte. Ainsi les héros voyageurs s'étaient défendus comme des lions pendant la plus longue journée de l'été. Tous ces meurtres et tous ces assassinats dirigés par la vengeance de Chriemhilda contre ses plus proches parens, et qui avaient moissonné tant de jeunes et belles existences, avaient eu lieu au solstice d'été.

La journée s'était écoulée, et l'inquiétude des Nibelungen croissait avec les ténèbres. Préférant tous une prompte mort à une lente agonie, ils demandèrent à faire la paix avec Etzel. Couverts de leur armure sanglante, les trois rois sortirent du palais. Etzel et Chriemhilde s'avancèrent, entourés d'une foule nombreuse qui grossissait à chaque instant. Le roi des Huns refusa tout pardon à ceux qui avaient tué son propre fils et ses plus proches parens. Günther dit que ce n'était que de justes représailles du massacre de tous leurs valets.

On aurait presque consenti à les laisser partir, si Chriemhilde ne s'y fût opposée. Alors Giselher reprocha à sa « belle » sœur (2) de l'avoir invité à venir dans une intention aussi perfide; il ajouta qu'il lui était toujours resté fidèle, et lui demanda sa grâce. Mais elle le refusa, disant que sa vie avait été abreuvée de tant de chagrins et que Hagen avait amoncelé tant de maux sur sa tête qu'elle resterait irréconciliable jusqu'à la mort. En même temps elle ordonna à ses preux de

(1) Ces ouvertures étaient pratiquées dans les planchers pour l'écoulement des eaux quand on nettoyait les salles, et pour renouveler l'air.

(2) Quoique trente-quatre ans se soient déjà écoulés depuis l'union de Chriemhilde avec Siegfried, elle est toujours d'une beauté inaltérable, ainsi qu'était Hélène vingt ans après la guerre de Troie. De même Giselher est toujours nommé l'*enfant* quoiqu'il fût déjà adolescent au mariage de Siegfried.

poursuivre ceux des Nibelungen qui se trouvaient encore dehors et de les faire rentrer. Un grand combat s'engagea de nouveau, et Chriemhilde fit mettre le feu aux quatre coins de la salle qui fut bientôt embrasée. Jamais héros ne s'étaient trouvés dans une position semblable; le feu les tourmentait horriblement; beaucoup regrettaient de n'avoir pas succombé dans les combats, et prièrent Dieu de les prendre en pitié. L'un d'eux s'écria que la chaleur lui desséchait la poitrine et qu'il était dans les étreintes de la soif; alors Hagen prit la parole et dit

« Nobles et vaillans chevaliers,

« Que celui que la soif dévore boive le sang qui coule ici!

« Dans un danger pareil ce n'est pas du vin qu'il faut porter aux lèvres, c'est du sang!

« Ici il n'y a pour la faim et la soif que du sang! »

En ce moment un des Bourguignons s'agenouilla près d'un cadavre, lui détacha son casque et l'emplissant du sang qui coulait de ses blessures, il but ce sang à longs traits. Quelque étrange que lui parût cette boisson, néanmoins il la trouva bonne et remercia Hagen du conseil en disant que jamais on ne lui avait versé de meilleur vin.

Quand les autres entendirent ces paroles, ils firent de même, et cela les fortifia tellement que plus d'une belle dame eut à pleurer sur un ami.

Mais le feu faisant de rapides progrès dans la salle, ils s'en défendirent avec leur bouclier. Hagen leur conseilla de se serrer contre le mur et de ne pas laisser tomber les brandons sur les courroies qui retenaient leurs casques:

« Enfoncez-les profondément avec vos pieds dans le sang!

« C'est une noce infernale que la reine nous a préparée ici! »

C'est au milieu de ces souffrances inexprimables que la nuit s'écoula. Le matin, douze cents hommes essayèrent de nouveau de les réduire eux qui n'étaient plus que six cents, mais tous ceux qui pénétrèrent dans la salle furent tués isolément; on n'entendait partout que lamentations.

CHANT XXXVII.

Rudiger et Dietrich tentèrent en vain de rétablir la paix; un soldat Hun qui parlait hautement de l'inactivité de Rudiger, fut tué par celui-ci d'un coup de poing. Etzel et Chriemhilde lui demandèrent à genoux aide et vengeance; Chriemhilde lui rappela son serment de venger dans ce royaume toutes ses injures, tandis que le roi exigea de lui ses devoirs de vassal et alla jusqu'à lui offrir un royaume. C'est ainsi que Rudiger qui aurait préféré cent fois s'expatrier pauvre et misérable avec sa femme et son enfant, fut forcé, après une longue résistance, d'entrer en lutte contre ses hôtes et son gendre.

Les Nibelungen furent alors épouvantés; ils montrèrent à Rudiger les présens qu'il leur avait faits et qu'ils avaient portés aux fêtes du mariage; il changea encore son bouclier contre le bouclier tout brisé de Hagen; en reconnaissance Hagen et Volker lui assurèrent la paix pour lui personnellement et non pour ses cinq cents chevaliers. Alors Rudiger fit avec eux irruption dans la salle et ils tuèrent tant de Bourguignons que Gernot en colère lui cria: qu'il chercherait à mériter le plus possible le présent qu'il lui avait donné(1). Avant que le margrave lui-même pût s'avancer,

(1) Une épée.

mainte cuirasse fut ensanglantée. Ensuite tous deux combattirent en chevaliers et parèrent long-temps les coups; mais leurs épées étaient trop effilées. Rudiger frappa si violemment Gernot à travers son casque épais, que le sang coula à gros bouillons. Aussitôt ce dernier brandit puissamment le présent de Rudiger, et lui porta un coup qui fendit le bouclier jusqu'aux anneaux du casque. Tous deux tombèrent morts à terre.

Hagen déplora hautement cette perte que jamais les pays et les peuples des deux héros morts ne pourraient remplacer : « mais les chevaliers de Rudiger, s'écria-t-il, doivent rester ici comme gages de ma vengeance! » Plus d'un qui n'avait reçu aucune blessure fut renversé par la multitude, foulé aux pieds et noyé dans le sang.

La mort poursuivit avec acharnement les serviteurs de Rudiger! et pas un d'entre eux n'échappa à la mort.

Gunther, Giselher, Hagen, Dankwart et Volker se placèrent auprès des deux cadavres, et ils furent pleurés par de nobles héros. Mais Giselher dit à ses compagnons épuisés de fatigue, de se placer à l'encontre du vent, afin qu'il pût rafraîchir leurs cottes de mailles et les disposer au dernier combat.

L'on vit alors celui-ci s'asseoir, celui-là s'appuyer; ils étaient de nouveau inactifs, et le calme remplaçait l'orage.

Cette tranquillité dura si long-temps que Chriemhilde cria malheur sur Rudiger et sur son infidélité. Sans doute il avait voulu aider ses ennemis à regagner leur patrie, et il avait proposé la paix. A cela Volker répondit que c'était une accusation fausse et injurieuse; que Rudiger, au contraire, avait malheureusement si bien exécuté ses ordres que lui et tous les siens avaient succombé.

Et pour augmenter la douleur de Chriemhilde, il fit apporter le cadavre de Rudiger afin que chacun pût le voir.

CHANT XXXVIII.

Il s'éleva alors un tel cri de détresse qu'il retentit jusqu'aux oreilles de Dietrich. Il envoya aussitôt Hildebrand pour s'informer de ce qui se passait, et cinq cents Amelungen armés se précipitèrent sur les pas de celui-ci, malgré la défense qui leur en fut faite. Quand ils apprirent la mort de Rudiger, « les larmes leur coulèrent sur le menton et la barbe », et ils plaignirent vivement leur vieil hôte et compagnon d'armes. Ils demandèrent le cadavre, et on leur répondit qu'ils n'avaient qu'à venir le chercher eux-mêmes. Après des mots hostiles échangés entre Volker et Wulfhart, on eut recours aux armes; Wulfhart comme un lion furieux, se précipita sur Volker, tandis qu'Hildebrand attaquait Hagen. Ils se portaient des coups désespérés; mais ils furent séparés par les héros qui pénétrèrent dans la salle à leur suite. C'est ainsi que le combat entre les Amelungen et les Nibelungen devint général et plus terrible qu'aucun de ceux qui l'avaient précédé.

Du côté des Amelungen Ritschart, Gerbart, Helfrich et Wighard soutinrent leur réputation de bravoure; et Wolfbrang était beau à voir se précipitant dans le plus épais de la mêlée. Hildebrand combattit en désespéré; et maint guerrier frappé du glaive de Wolfhart tomba baigné dans son sang.

Siegestab, le burgrave de Verone, montra qu'il était digne d'être neveu de Dietrich « et fit couler des ruisseaux de sang des casques et des cuirasses. » A cette vue Volker, le ménestrel, se jeta sur lui et l'étendit mort. Hildebrand cria malheur! et frappa sur Volker avec tant de force que les plaques dont étaient garnis son casque et son bouclier, furent dispersées autour de lui comme des pailles, et qu'il tomba sans vie.

Les Amelungen se ruèrent sur leurs adversaires avec une telle rage, que les mailles des armures et les pointes des épées brisées voltigeaient tout à l'entour et qu'ils firent jaillir, à travers les casques, des sources brûlantes.

La perte de Volker était le coup le plus sensible que Hagen eût encore reçu à cette noce funèbre, il plaignit son meilleur frère d'armes, jura de le venger et se jeta dans la salle le bouclier haut et renversant tout sur son passage.

Helfrich tua Dankwart; Günther et Giselher en le voyant tomber sentirent leur cœur défaillir.

Pendant ce temps Wolfhart s'était frayé pour la troisième fois un chemin à travers la foule; abattant un guerrier à chaque coup qu'il portait. Giselher l'apostropha, et tous deux se firent de larges blessures; Wolfhart s'approcha de si près, que le sang de son adversaire vint lui frapper le visage. Giselher de son côté lui traversa la cuirasse et retira son épée toute fumante. Quand Wolfhart eut reçu cette blessure mortelle, il laissa tomber le bouclier, brandit à deux mains sa redoutable épée, et en frappa Giselher à travers son casque et son armure.

Tous les Amelungen et les Nibelungen avaient succombé; il ne restait plus que Günther et Hagen qui avaient du sang jusqu'aux genoux.

La chute de Wolfhart était ce qui affectait le plus Hildebrand; il s'avança vers lui, l'étreignit et voulut le porter dans le palais, mais ce poids était trop lourd pour ses forces, et il le laissa retomber dans le sang. Alors le blessé leva les yeux avec peine, dit à son oncle qu'il ne pourrait plus le sauver, et le mit en garde contre Hagen qui disait-il :

« Porte dans son cœur un courage féroce,
« Et si après ma mort mes amis veulent me pleurer,
« Dites aux plus braves, aux meilleurs d'entre eux
« Qu'ils s'épargnent des larmes indignes de mon sort,
« *Car c'est une main de roi qui m'a donné le coup mortel.* (1)
« J'ai déjà moi-même bien vengé ma mort,
« Que l'épouse de maint brave chevalier sera plongée dans le deuil,
« Et si quelqu'un demande le nombre de mes exploits,
« Vous leur direz que mon bras a fait mordre la poussière à plus de cent guerriers. »

Alors Hagen songea à Hildebrand qui avait donné le coup mortel à Volker, et le frappa si rudement de son épée Balmung, que le choc s'entendit au loin. Hildebrand riposta avec sa large et tranchante épée qui s'appelait Brunig; mais il ne put parvenir à blesser Hagen, tandis que celui-ci entama son armure.

Dietrich était assis, dévoré d'inquiétude, à la vue de Hildebrand ensanglanté, et il pressentit aussitôt ce qui était arrivé. Hildebrand avoua que Hagen l'avait blessé et qu'il avait échappé bien difficilement à ce diable incarné. Dietrich lui dit que c'était la juste punition de la trêve violée, ajoutant que s'il n'était pas déjà blessé il lui arracherait la vie. Hildebrand calma la colère de

(1) Cette sentence héroïque se retrouve dans d'autres poëmes. Hagen parle dans le même sens de la mort de Blödelin.

son maître; il lui fit remarquer que le mal était déjà assez grand, puisque les Bourguignons avaient refusé de lui rendre le cadavre de Rudiger. Dietrich fit éclater sa douleur en apprenant cette mort; il plaignit le sort de Gotelinde, sa cousine (1), et pleura son fidèle ami et soutien (2). Il ordonna ensuite à tout son monde de se tenir prêt à combattre, se fit apporter son armure et voulut aller parler lui-même aux Bourguignons. Alors Hildebrand prit la parole et dit :

« Et qui donc pourrait aller avec vous?
« Ce qu'il vous reste de serviteurs est auprès de vous;
« C'est moi seul, tous les autres sont morts. »

Dietrich fut effrayé; c'était la plus grande affliction qu'il eût encore eu à supporter, et il s'écria :

« Dieu m'a donc abandonné! malheureux Dietrich!
« *J'étais* un roi bien riche et bien puissant! »

Il ajouta que c'était son mauvais destin qui avait tué ses serviteurs, et que ce n'avait pu être des hôtes épuisés de combats. Il se fit raconter comment tout s'était passé; il plaignit ses fidèles amis et surtout Wulfhart dont la perte lui fit maudire le jour de sa naissance. Il étendit ses regrets sur tous ceux qui devaient l'aider à rentrer un jour dans sa patrie.

« Toutes les joies de mon âme sont donc mortes à tout jamais!
« Hélas! pourquoi ne puis-je mourir aussi de chagrin! »

CHANT XXXIX.

Ses gémissemens retentirent dans tout le palais, jusqu'à ce que son courage d'homme lui revint; alors il alla prendre lui-même son armure et Hildebrand l'aida à s'en revêtir.

Hagen les vit venir tous les deux, et dit à Günther que Dietrich venait pour se venger; mais que si fort et si terrible que ce dernier pût se croire, lui, Hagen soutiendrait son attaque, et que le prix de la journée lui appartenait. Pendant ce temps, Dietrich s'approcha de la maison au mur extérieur de laquelle les deux héros étaient appuyés; il déposa son bouclier à terre et leur demanda ce qu'il leur avait fait pour qu'ils le privassent lui, le fugitif, de Rudiger et de tous ses chevaliers; il ajouta qu'ils pouvaient mesurer le mal qu'ils lui avaient causé d'après leurs propres pertes. Hagen s'excusa sur ce qu'ils avaient été attaqués et forcés de se défendre. Dietrich leur reprocha l'ironie dont ils avaient accompagné leur refus de rendre le corps de Rudiger. Günther répliqua qu'ils ne l'avaient fait que pour railler Etzel, et quand Wolfhart avait commencé à les injurier. Dietrich répondit que c'était le destin qui avait voulu tout cela, et proposa à Gunther pour atténuer le mal autant que possible, de se rendre lui et Hagen comme otages, promettant dans ce cas de les reconduire chez eux sains et saufs. Hagen trouva peu glorieux de parler de paix quand deux héros comme leurs adversaires se trouvaient armés vis-à-vis de deux autres. Hildebrand lui conseilla de nouveau d'accepter la paix pendant qu'il en était encore temps. Hagen répondit en raillant, que certes il aimerait mieux accepter la paix que de fuir honteuse-

(1) Elle était de la souche royale des Amelungen.
(2) Lorsqu'il se réfugia près d'Etzel.

ment comme Hildebrand, et qu'il l'avait cru plus courageux. Hildebrand demanda quel était donc celui qui, assis sur un bouclier auprès de Wasgenstein, était demeuré tranquille pendant que Walther d'Espagne (1) lui tuait tant d'hommes. Dietrich fit éclater ses reproches de ce que des héros étaient à se disputer comme de vieilles femmes, et commanda le silence à Hildebrand. Ensuite il rappela à Hagen ses premières paroles. Ce dernier déclara qu'il était prêt à combattre seul avec lui.

Alors Dietrich leva son bouclier; Hagen descendit l'escalier à sa rencontre et fit retentir son épée sur le bouclier de son adversaire. Ce dernier se couvrit prudemment, il connaissait bien Hagen, et craignait surtout son épée Balmung; mais enfin il lui fit une blessure large et profonde. Estimant peu glorieux de tuer un ennemi blessé, il laissa tomber son bouclier, se jeta sur Hagen l'étreignit et le garrotta.

C'est ainsi qu'il conduisit à Chriemhilde et remit entre ses mains le preux le plus audacieux qui eût oncques porté l'épée. La reine devint enfin joyeuse, après des souffrances si longues; elle remercia Dietrich et promit de se souvenir de ses services. Dietrich la pria de laisser vivre le captif qui pourrait encore compenser tous ses chagrins. Elle le fit jeter et enfoncer dans une prison.

Günther provoqua ensuite Dietrich pour venger son ami; il accepta, et ils combattirent devant la salle; les coups qu'ils se portèrent retentirent au loin. Quelque grande que fût la valeur de Dietrich et quelque fatigué que fût Günther, néanmoins celui-ci était tellement courroucé de la dernière perte qu'il venait de faire, que l'on regarde encore aujourd'hui comme un miracle que Dietrich en ait échappé. Les palais et les tours tremblaient des coups qu'ils se portaient sur leurs casques; mais enfin Dietrich traversa de son épée Eckensachs (2) la cotte de mailles de Günther, le sang s'échappa avec force; ensuite il l'étreignit et le garrotta comme il avait fait de Hagen. Quelque ignominieux que fût pour un roi un pareil traitement, néanmoins Dietrich s'y décida dans la crainte que s'il restait libre, il ne laissât personne vivre dans le pays.

C'est ainsi qu'il conduisit son second captif à Chriemhilde, qui fut de nouveau réjouie, et dit à Günther qu'il était le bien-venu. Celui-ci regarda cet accueil comme une ironie. Dietrich demanda que, par égard pour lui, l'on épargnât les deux prisonniers. Chriemhilde le lui promit, et Dietrich s'en alla en pleurant.

Mais Chriemhilde se vengea d'une manière atroce. Elle fit enfermer ses deux captifs séparément; ensuite elle se rendit au cachot de Hagen, et lui offrit la liberté s'il voulait lui restituer ce qu'il lui avait pris. Il répondit que c'étaient des paroles perdues, parce qu'il avait juré de n'indiquer jamais l'endroit où était le trésor, tant qu'un de ses maîtres serait encore vivant : il ajouta qu'il savait bien qu'elle ne le laisserait pas vivre. Alors elle dit : il faut qu'il y ait une fin à tout ceci! Elle fit trancher la tête à son frère et l'apporta en la tenant par les cheveux au héros de Troneck. Celui-ci dit :

« Tu es arrivée à tes fins;

(1) Ce Walther d'Espagne est le même dont il a été fait mention plus haut at dans Walther von der Vogelweide, et qui, retenu comme otage à la cour du roi Etzel, s'était enfui avec Hildegonde. Attaqué par les douze héros de Worms dans les gorges de *Voghèses* (près du Wasgenstein), il les défit tous l'un après l'autre, et à la fin Hagen lui-même son ancien compagnon à la cour du roi Etzel.

(2) Elle est aussi nommée dans le poëme héroïque du gigantesque chevalier Ecke qui portait toujours cette épée, nommée d'abord *Sachs* (de là, les Saxons), et qui fut tué par Dietrich.

« Et tout s'est passé comme je l'avais prévu :
« Le noble roi des Bourguignons est couché dans la tombe;
« Le jeune Giselher et messire Gernot sont morts;
« Personne maintenant ne sait où est le *trésor*, que Dieu et moi,
« Il sera toujours perdu pour toi, démon femelle ! »

— Elle dit :

« Vous m'avez refusé toute satisfaction;
« Eh bien! je veux garder l'épée de Siegfried,
« Cette épée que portait mon doux ami la dernière fois que je le vis!
« Meurtrier de mon époux son sang, retombera sur toi! »

Elle dégaina alors l'épée Balmung et abattit la tête de Hagen.

Etzel, qui était spectateur de cette scène, cria : « Malheur! le plus brave guerrier qui ait jamais porté cuirasse dans le combat est mort de la main d'une femme! » Et il le plaignit sincèrement, quoiqu'il eût été son ennemi. Hildebrand s'écria : « Quoi qu'il en puisse arriver, je veux te punir, fille de l'enfer, de ce que tu as osé frapper ce chevalier, malgré le mal qu'il m'a fait! » Et s'élançant vers Chriemhilde, il lui porta, malgré ses cris déchirans, un puissant coup d'épée.

Tous étaient donc morts et Chriemhilde avec eux. Etzel et Dietrich versèrent des larmes sincères sur les héros et les chevaliers qui avaient succombé. Chrétiens et païens, hommes et femmes pleurèrent leurs amis. L'honneur avait succombé, et tout le monde était plongé dans une morne affliction.

Les noces du roi s'étaient terminées dans le malheur,
Ainsi les maux suivent toujours la joie.

FIN.

NOTICES HISTORIQUES

SERVANT D'EXPLICATION POUR LES FRESQUES DES ARCADES A MUNICH.

Les fresques des arcades sont les premiers essais que le roi Louis a fait faire à Munich dans ce genre. Ces peintures laissent encore beaucoup à desirer sous le rapport de l'exécution ; mais elles ont le double avantage d'initier le public à l'histoire de la Bavière, et de montrer les premiers pas de la peinture moderne vers une illustration artistique, que je regarde comme si grande et si glorieuse.

Mes lecteurs trouveront au premier chapitre et ailleurs les détails concernant ces peintures et leurs auteurs.

TABLEAUX DES ARCADES.

I[er] TABLEAU.

Othon-le-Grand de Wittelsbach délivre l'armée allemande engagée dans les gorges de Chiusa, en 1155.

Ce fut Othon qui fit bâtir le Château-Fort de Wittelsbach. Il fut l'allié fidèle de l'empereur Frédéric Barberousse, dans les guerres que celui-ci eut à soutenir en Italie, et il eut pour compagnon de ses exploits Henri-le-Lion de Saxe.

L'action à laquelle se rapporte ce tableau, a eu lieu non loin de Verone, dans un endroit où le sentier qui longe l'Adige est resserré entre la rivière et de hauts rochers granitiques.

Les Allemands étaient arrivés devant l'étroit défilé où les rochers avancent des deux côtés jusque sur le bord du torrent. C'est là que l'ennemi retranché les attendait et qu'il leur barra le passage. Dans cette extrémité, Othon devint le sauveur de l'armée impériale. Ayant pris avec lui deux cents jeunes soldats, armés à la légère, il courut par de longs détours derrière les rochers qui forment la gorge. Le plus difficile était de parvenir à les escalader; ils grimpèrent sur les épaules les uns des autres; on tailla des marches dans le roc vif, et l'on s'aida de toutes les broussailles auxquels on pouvait s'accrocher. Tout cela se fit dans le plus grand silence. Soudain Othon apparaît au sommet du plus haut rocher, l'étendard se déploie, l'aigle impériale brille au soleil, et des acclamations de joie l'accueillent dans les profondeurs. Othon, ayant ainsi tourné les Italiens, pénétra dans les retranchemens; tout ce qui s'y trouvait fut tué ou précipité dans les abîmes. La nuit suivante l'armée atteignit Trente, et rentra dans sa patrie à travers Botzen et Brixen. (1)

Le tableau et l'allégorie sont peints par Ernest Förster, né à Altenbourg.

---

(1) L'auteur a vu ce défilé, lors de sa dernière excursion en Italie, en mars 1837. La conduite glorieuse d'Othon, s'est présentée à son imagination ornée des couleurs les plus vives. L'endroit semble fait tout exprès pour être le théâtre d'actions héroïques.

IIe TABLEAU.

Le comte palatin, Othon de Wittelsbach reçoit l'investiture du duché de Bavière, en 1180.

Henri-le-Lion ayant été mis au ban de l'empire et déchu de ses fiefs personnels et héréditaires, l'empereur décréta que le duché de Bavière, revenant à la couronne, serait donné en fief à l'amé et féal comte-palatin Othon de Wittelsbach; et que le comté-palatinat serait octroyé à son jeune frère. Trois mois après, Othon reçut solennellement l'investiture, à Altenburg, le 10 octobre 1180.

Ainsi la Bavière appartenait maintenant «*aux Wittelsbach pour toujours;*» et les descendans de Luitpold et d'Arnulf étaient réintégrés dans leur patrimoine, après en avoir été dépossédés violemment pendant plus de 230 ans.

Le duc Othon ne jouit que trois ans de son élévation reconquise. Ses yeux fatigués se fermèrent à Constance, après avoir vu l'heureux résultat des travaux de toute sa vie, la Lombardie pacifiée et la paix conclue (le 25 juin 1183). Il est enterré à Scheyern.

Vis-à-vis de cette composition historique, se voit la Fidélité sous la figure d'une femme qui tue un serpent poursuivi par un chien. Les deux tableaux sont du professeur Zimmermann. Au plafond on lit ces paroles de Barberousse: «J'espère me souvenir de votre fidélité.»

IIIe TABLEAU.

Mariage d'Othon-l'Illustre avec Agnès, comtesse palatine du Rhin, en 1225.

Le plus jeune frère de Frédéric Barberousse, le comte palatin Conrad, eut pour fille unique Agnès, la plus riche héritière des pays du Rhin, du Danube, et de l'Elbe. Le fils aîné de Henri-le-Lion, qui s'appelait comme lui Henri, fut fiancé avec elle. Mais lorsque Henri-le-Lion eut abandonné l'empereur, et que les querelles sanguinaires des Guelfes et des Gibelins se renouvelèrent plus acharnées que jamais, l'anneau de fiançailles fut brisé, et princes et seigneurs se disputèrent la possession d'Agnès qui croissait en beauté et en vertu.

Le vieux comte palatin, craignant également la colère de l'empereur et les tentatives du jeune Henri, renferma Agnès dans la forteresse de Pfalzgrafenstein, qu'il avait fait bâtir au milieu du Rhin, au-dessous de Bacharach. Mais l'amour d'Henri et d'Agnès fut protégé par la mère de celle-ci, par Irmengard, qui envoya des agens éprouvés, pour faire sortir le jeune Henri de la cour impériale et l'attirer dans son château solitaire du Rhin.

Henri se hâta d'accourir vers le rivage qu'il connaissait si bien; une nacelle le porta au château, comme un pèlerin inconnu, et le même soir le vit uni à la fidèle Agnès.

Mais quel fut l'effroi de la tendre mère, quand le lendemain, au point du jour, le cor du gar-

dien de la tour annonça l'arrivée du comte palatin Conrad. L'inquiétude et l'empressement inaccoutumé d'Irmengard la trahirent, et firent soupçonner au comte, qu'il s'était passé quelque chose d'extraordinaire. Il s'en informa aussitôt, et entra dans une grande colère quand il apprit ce qui venait d'avoir lieu, et quand Irmengard l'eût conduit dans un salon où les nouveaux époux jouaient familièrement aux échecs

La colère de Conrad et de l'empereur fut tardive et impuissante. Henri et Agnès restèrent mari et femme.

On prétend que le château au milieu du Rhin, qui fut le théâtre de cet évènement, n'a été nommé *die Pfalz* ou *der Pfalzgrafenstein* (le château du comte palatin) que depuis cette union romanesque. Conrad ordonna qu'à l'avenir toutes les comtesses palatines devraient faire leurs couches dans l'étroite chambre nuptiale de Henri et d'Agnès, et que les témoins resteraient devant la porte à attendre le moment de la délivrance.

L'enfant qui naquit de ce mariage romanesque et qui s'appelait Agnès, comme sa mère, devint, en 1225, la femme d'Othon-l'Illustre de Bavière.

C'est cette union nuptiale qui fait le sujet du tableau qui nous occupe; il est peint par Guillaume Röckel, né à Schleisheim; le génie du Bonheur, figuré vis-à-vis, est de Sittmann, d'après l'esquisse du professeur Zimmermann.

IVe TABLEAU.

Écroulement du pont sur l'Inn, près de Mühldorf, avec les fuyards Bohêmes qui se trouvaient dessus. 1253.

Les ducs de Bavière, Louis-le-Sévère et son frère Henri, se trouvèrent, dans l'année 1256, au couronnement de Richard de Cornwall comme roi d'Allemagne, lorsque le duc Henri, de la basse Bavière, reçut d'Ottokar, roi de Bohême, la sommation de lui livrer les villes de Neuburg et de Scharding, situées sur l'Inn.

Quelques semaines après, Ottokar s'empara de ces deux villes à l'aide d'une forte armée; mais elles furent bientôt reprises par les Bavarois.

Le pont de bois sur l'Inn, près de Mühldorf, fut encombré par une telle quantité de fuyards, qu'il s'écroula, et que 5000 Bohêmes trouvèrent leur tombeau dans la rivière.

A cette occasion, parmi beaucoup de seigneurs de Bohême et d'Autriche, dont il est fait mention, on distingue le héros de Prusse et de Hongrie, Henri de Lichtenstein, qui, pendant quatorze jours, opposa la résistance la plus vigoureuse à Mühldorf.

Mühldorf devint plus célèbre encore, 64 ans plus tard, par une victoire qui surpassa toutes les autres.

Ce tableau est de Charles Sturmer, de Berlin.

Ve TABLEAU.

Victoire de l'empereur Louis-le-Bavarois, près d'Ampfing, en 1322.

Louis II, le Bavarois, empereur d'Allemagne, fils de Louis-le-Sévère, duc de Bavière, était né en 1286. L'empereur Henri VII étant mort, cinq électeurs donnèrent leurs voix à Louis de Bavière, les autres choisirent le duc Frédéric d'Autriche, de la famille d'Habsbourg, surnommé le Bel. Comme chaque parti procéda au couronnement de son élu, celui de Frédéric à Bonn, le 25 novembre, et celui de Louis, à Aix-la-Chapelle, le 26 du même mois de l'année 1314, il en résulta une guerre, pendant laquelle la haute noblesse et la chevalerie se rangèrent du parti de Frédéric, tandis que les villes étaient dévouées pour Louis-le-Bavarois.

La guerre civile avait déjà désolé l'Allemagne pendant huit ans, quand enfin l'année 1322 la vit se terminer par une bataille près de Ampfing, sur l'Isen, non loin de Mühldorf.

L'allié le plus important de Louis dans cette affaire était le *burggraf*, Frédéric de Nüremberg. Parmi les officiers de celui-ci, qui aidèrent puissamment à la victoire, il faut nommer le chevalier Seifried Schweppermann (1) et son beau-frère, Conrad Rindsmaul. La conduite courageuse tenue par les garçons boulangers de Munich leur acquit de la gloire et des privilèges, et leur mérita la garde du drapeau et des aigles de l'empire.

Le chevalier Plichta de Zierotin se signala par une action d'éclat digne d'être citée. Avant que la bataille fût engagée, il courut seul sur l'ennemi, traversa impétueusement tout son camp, et revint avec la même rapidité vers le roi Louis, en renversant tout ce qui s'opposait à son passage. Cet acte d'une valeureuse témérité lui réussit une seconde fois; à la troisième il y laissa la vie.

Quoique la victoire n'ait pas favorisé Frédéric, il est juste de rappeler sa conduite chevaleresque à cette bataille. Pendant que Louis, pour ne pas être reconnu, avait revêtu par dessus son armure une mauvaise cotte bleue et montait un cheval de peu de valeur, Frédéric se faisait voir de loin au milieu de ses troupes, monté sur un haut destrier, couvert d'une armure étincelante de dorures, et cherchant vainement son adversaire. Déjà la bataille était entièrement perdue et Frédéric-le-Bel combattait toujours, jusqu'à ce que son cheval fût tué sous lui; à la fin il n'avait plus à ses côtés que Hector de Trautmannsdorf, Heilwig de Wurmbrand, et Dietrich de Pilichdorf. — A propos du nom de Trautmannsdorf, il est à remarquer que treize (2) membres de cette maison périrent à la bataille de Marchfeld contre l'empereur Rodolphe, où le roi de Bohême, Ottokar, perdit la couronne et la vie (1278); et que vingt-deux (3) autres succombèrent à la ba-

(1) L'on peut encore lire aujourd'hui sur la pierre funèbre de Schweppermann à Castel, près d'Amberg, des paroles du roi Louis, qui y furent gravées en 1337. La veille de la bataille on ne put servir sur la table royale que du pain et des œufs en petite quantité, et comme le plat passait de main en main: «Que chacun prenne un œuf! dit le roi, le brave Schweppermann en prendra deux.»

(2) Quatorze, selon d'autres autorités.

(3) Dix-huit, selon d'autres autorités.

taille de Mübldorf (1322). A la même époque il est fait mention de la famille des Gumpenberg dont la fidélité était devenue proverbiale.

Frédéric, vaincu, rendit son épée à Rindsmaul, qui faisait partie des troupes du burggraf de Nüremberg. Le grand-père de ce même burggraf, nommé Frédéric de Zollern, avait été envoyé, cinquante ans auparavant, avec Pappenheim pour annoncer à Rodolphe de Habsbourg son élévation comme empereur.

Les suites de la bataille d'Ampfing furent la reconnaissance générale de Louis dans le saint empire et l'acquisition du Brandebourg (1323).

Le tableau est de Hermann de Dresde. La figure allégorique, composée par Eberle, est peinte par Hiltensperger.

VIᵉ TABLEAU.

Louis de Bavière est couronné empereur à Rome, en 1328.

Le 31 mai 1327, jour de la Pentecôte, Louis reçut à Milan la couronne de fer, et son épouse, Marguerite de Hollande, la couronne d'or des Lombards. Le sénat et le peuple l'appelèrent à Rome, tandis que Castruccio Castracani l'attendait en Toscane, et que les Visconti lui avaient gagné la haute Italie.

Le 7 janvier 1328, Louis fit son entrée à Rome au bruit des acclamations de la multitude; il reçut des mains du Pape Pierre Colonna le sceptre impérial, entouré de branches d'olivier.

Le tableau du couronnement est peint par Hermann Stilke de Berlin, et la figure allégorique de l'Abondance, par Schorn.

VIIᵉ TABLEAU.

Albert, duc de Bavière, refuse la couronne de Bohême, l'an 1440.

Le bûcher de Jean Huss avait embrasé tout le pays entre les Karpathes et la forêt appelée *Odenwald*. Le concile de Bâle mit fin à ces désordres et à ces cruautés qui, pendant dix-neuf ans, avaient ensanglanté le règne du roi de Bohême Albert.

Après sa mort l'élection d'un nouveau roi fit éclater de vives dissensions.

A Prague, au château de Hradschin (janvier 1440), le vieux Ulrich de Rosenberg proposa à l'assemblée réunie d'élever au trône de Bohême le duc Albert de Bavière. Celui-ci se montra tout d'abord disposé à accepter la couronne, mais quand il fallut en venir à une décision, il refusa positivement. Il reconnut, que le feu roi de Bohême Albert avait laissé un fils et que ce fils seul avait droit à l'héritage paternel. Il ajouta qu'une couronne usurpée n'est pas un gain mais une perte; que c'est un brigandage exercé sur des veuves et des orphelins, et aussi odieux au ciel qu'aux hommes.

Il fut encore réservé à un autre prince de Bavière de refuser la couronne de Bohème : ce fut en 1620 au temps des plus grands succès du protestantisme. Dans les deux occasions les motifs déterminans étaient religieux, nobles et consciencieux.

Le tableau est peint par George Hiltensberger, de l'Allgäu.

VIIIe TABLEAU.

Victoire remportée par le duc Louis-le-Riche, près de Giengen, en 1462.

Le duc Louis-le-Riche était fils du duc Henri de Landshut et de Marguerite d'Autriche. Son cousin Albert de Zollern surnommé Achille, d'abord le compagnon de sa jeunesse, devint plus tard son adversaire le plus acharné. Il se détacha de lui à l'occasion d'anciennes prétentions que Louis, se fondant sur l'héritage des Hohenstaufen, fit valoir sur Donauwörth, alors ville libre impériale.

Tout-à-coup et sans être attendue, son avant-garde commandée par Abaimer et Törringer se présenta devant la ville le 20 octobre 1458. L'armée qui suivait était composée de 12,000 hommes à pied et de 3500 cavaliers. La ville se rendit sans coup férir ; l'aigle de l'empire fut arraché, et on lui substitua les armes de Bavière.

Cette guerre à peine terminée, il en entreprit une autre où il eut contre lui le même Albert, Achille, plusieurs princes et évêques, ainsi que les comtes d'Öttingen, Würtemberg, Nassau, Leiningen, Henneberg, Wertheim, Pappenheim et autres.

Louis parcourut en vainqueur la partie de la Souabe baignée par le Danube ; il arriva devant la ville impériale de Giengen, et il rencontra Achille occupé à construire de forts retranchemens avec des chariots. Tout fut bientôt prêt pour l'attaque. Louis appela autour de lui les guerriers les plus valeureux ; il fit chevaliers quarante nobles, en leur montrant à peu de distance les retranchemens ennemis. L'avant-garde de l'armée de Louis était composée de 600 cavaliers, commandés par Henri de Gumpenberg, tenant à la main le pennon avec les losanges blancs et bleus de la Bavière. Venaient ensuite la grande bannière, avec les losanges de Bavière et le lion du palatinat, gardés par Jöry Törringer, Jean d'Ebran, Henri Maroldinger et Frédéric Pienzenauer. Wolfgang de Hohenkammer précédait le duc et portait le drapeau ducal, escorté par les troupes de Preysing, Törringer, Frohnhofer et Frauenberg. Ils supplièrent tous instamment le duc de se retirer en lieu de sûreté. Mais ce prince, indigné d'une telle proposition, s'élança d'un bond dans les étriers, brandit puissamment son épée, et s'écria d'une voix tonnante qui fut entendue des simples soldats comme des chevaliers : « Aujourd'hui je resterai avec mon peuple, mort ou vif ! » Les chevaliers bavarois s'avancèrent impatiemment au grand trot tandis que l'infanterie se précipitait sur les retranchemens et entonnait des chants guerriers.

Le choc des chevaliers bavarois fut si violent, que le comte de Würtemberg ne retenait plus la bannière que d'une main incertaine. Dès-lors la déroute des troupes de l'empire devint générale et les retranchemens furent promptement forcés et rompus en maint endroit.

Louis revint chargé de trophées de toute espèce.

La bataille de Giengen eut lieu le 19 juillet 1462.

Le tableau est peint par Guillaume Lindenschmidt, né à Mayence.

IXe TABLEAU.

Le duc Albert IV établit le droit de primogéniture dans l'ordre de succession au trône de Bavière.

Louis-le-Bavarois n'était pas, même à son avènement, le maître unique et paisible de la haute Bavière; et son sage réglement de Pavie n'eut pas un seul instant de parfait accomplissement. Ce fut vainement que, en 1341, quand le Tyrol repassa de la maison de Bohème-Luxembourg dans celle de Bavière, il ordonna que la Bavière supérieure et inférieure ne formeraient qu'un même état, et resteraient indivisibles pour toujours.

A peine était-il descendu dans la tombe, que les deux fractions nouvellement jointes se séparèrent violemment. De nouveaux partages attirèrent sur l'Allemagne de nouveaux troubles et de nouvelles calamités, qui ne cessèrent que lorsqu'une loi durable sur le droit de succession, fondée sur l'unité du territoire, fit naître un calme et une tranquillité inconnus jusqu'alors.

Ce fut à l'assemblée des états à Munich, pendant l'été 1506, que, pour la première fois depuis l'empereur Louis, Albert vit réunis autour de lui tous les Bavarois, depuis l'Inn jusqu'au Lech, de l'Allgau jusqu'au Danube et encore par-delà. Le 8 juillet 1506 le duc Wolfgang déclara volontairement et solennellement, qu'il renonçait à tous ses droits sur les anciens et les nouveaux pays. Albert devait régner seul, la Bavière rester une et indivisible, et le droit de primogéniture avoir plein effet sur l'ordre de succession, de mâle en mâle et pour toujours.

Le vertueux prince ne vécut que deux ans après cet acte de sagesse. Il avait régné 43 ans sur la Bavière au milieu de temps difficiles et de grands tourmens. Il mourut âgé de soixante-trois années, le 18 mars 1508.

Le tableau est dû au pinceau de Philippe Schilgen; la Sagesse, figure allégorique qui se trouve vis-à-vis a été peinte par Foltz, d'après une esquisse de Kaulbach. Les mots qui se trouvent au plafond formaient la devise d'Albert-le-Sage :

« Dieu aide pour le conseil et l'exécution. »

Xe TABLEAU.

Assaut donné en 1583 par les Bavarois du fort Godesberg dans l'électorat de Cologne.

La grande diète d'Augsbourg était à peine terminée (1582), que l'Allemagne, déjà désunie à cause de la réforme, fut troublée de nouveau.

Le prélat Gébhard, Truchsess de Waldburg, avait été élu cinq ans auparavant, malgré une violente opposition, électeur et archevêque de Cologne et archichancelier du Saint-Empire. C'était un homme d'un extérieur agréable, qui se distinguait par un grand courage et mainte

autre vertu chevaleresque, mais pas autant par la pureté des mœurs. Il ne fut pas plus tôt en possession de sa dignité, qui lui donnait une grande influence, qu'une jeune et gracieuse chanoinesse de l'abbaye de Girresheim, Agnès, comtesse de Mannsfeld, devint l'objet de tous ses desirs. Ce fut pendant une visite qu'il fit à sa sœur Marie, unie au baron Pierre Ernest de Kreichingen, qu'il la vit pour la première fois. Favorisé par le basard, employant tour-à-tour la ruse et la violence, les prières et les menaces, Gébhard triompha bientôt de la résistance d'Agnès. Ce commerce amoureux ne demeura pas un secret, et les frères de la victime, furieux de la tache faite à leur honneur, jurèrent de la laver dans le sang de leur sœur et de son séducteur, à moins que ce dernier ne voulût renoncer à la religion catholique et réparer cette injure par un prompt mariage. Le second prince ecclésiastique du Saint-Empire passa au luthéranisme le 19 décembre 1582, et se maria publiquement six semaines après avec la comtesse Agnès de Mannsfeld! Les exhortations du pape, les graves remontrances de l'empereur Rodolphe II, les circulaires désapprobatives des électeurs catholiques, les menaces de la cour d'Espagne, tout échoua contre la volonté de Gébhard, qui se consola par l'exemple de quelques évêques de l'Allemagne septentrionale qui avaient également contracté mariage. Néanmoins, voulant songer à sa sûreté, il leva des troupes et chercha partout des secours qui lui furent promis par plusieurs princes protestans. Il fortifia Bonn, et introduisit dans Godesberg, forteresse réputée imprenable, une garnison composée de déserteurs et d'aventuriers.

L'empereur Rodolphe jeta alors les yeux sur Ernest, second fils du duc Guillaume V de Bavière. Ernest était déjà évêque de Freysing, de Liége et de Hildesheim; et le 23 mai 1583 il fut nommé à la place de Gébhard, archevêque et électeur de Cologne. A la vérité les finances du duc Guillaume étaient dans un état déplorable, néanmoins il parvint à lever assez facilement une petite armée de 4 à 5000 hommes, afin d'asseoir solidement son fils sur le siége de Cologne, et il donna le commandement des troupes à Ferdinand, son fils aîné.

Celui-ci, après avoir grossi son armée en y joignant les troupes de Cologne restées fidèles, et quelques partis espagnols et impériaux, vint mettre le siége devant Godesberg. Par une constance infatigable, il parvint à miner une partie du château. L'explosion eut lieu en plein midi. Une partie des murs tomba en ruines et la tour la plus élevée s'écroula. La garnison se défendit encore vaillamment sur la brèche, mais à la fin elle fut écrasée par le nombre et passée au fil de l'épée (20 décembre 1583).

A dater de cette époque, l'électorat de Cologne demeura pendant près de deux siècles dans des mains bavaroises, et de 1623 jusqu'en 1777 la maison de Wittelsbach posséda ce qu'aucune autre maison n'avait jamais réuni, trois électorats allemands: le Palatinat, la Bavière et Cologne.

Théophile Gassen, de Koblentz, a peint l'assaut de Godesberg; mais la figure allégorique de la Défense, sous les traits d'une guerrière qui protége de son bouclier une mitre épiscopale, est de Charles Schore. La devise du plafond est celle-ci:

« Si Dieu est *avec* nous, qui sera *contre* nous? »

XIe TABLEAU.

Élévation de Maximilien Ier, duc de Bavière, au rang d'électeur en 1623.

La bataille de Prague près de la montagne blanche (am weissen Berg) avait été gagnée par Maximilien et Tilly contre le comte palatin Frédéric, cousin de Maximilien, appelé le roi de l'hiver (Winterkönig). Après cet avantage remporté sur l'ennemi et après plusieurs autres, l'empereur Ferdinand, rassuré de tous côtés, avouait ouvertement tous ses projets. Malgré cela, il n'osa pas convoquer une diète. Il ne réunit à Ratisbonne que les électeurs, et parmi les autres princes, ceux seulement dont le dévoûment lui était acquis. L'empereur demanda que Frédéric fût déposé comme ayant rompu la paix de l'empire; il proposa encore de donner son électorat et les palatinats y annexés, au bien méritant Maximilien. La chose fut ainsi résolue, mais non sans rencontrer beaucoup d'opposition. On procéda avec éclat et solennité à l'investiture de la dignité électorale dans la personne de Maximilien (25 février 1623). Mais, malgré les sacrifices de celui-ci et ses services, ce ne fut que *pour sa vie durant*; afin que les agnats pussent dans la suite faire valoir leurs droits à la succession. L'archevêque de Salzbourg, Paris Lodron, les évêques de Bamberg et de Würzbourg, les ducs de Poméranie et de Wolfenbüttel, les princes de Darmstadt, entièrement dévoués à Ferdinand, quoique professant le luthérianisme, les seigneurs de Hohenzollern, Pappenheim et Fürstenberg, relevèrent par l'éclat de leurs anciens noms cette fête si grosse de pressentimens sinistres. Maximilien prêta serment aux pieds de Ferdinand, baisa sa main et son épée et, en sa qualité de Truchsess (écuyer tranchant), il servit le premier plat à table.

Maximilien régna pendant plus d'un demi-siècle, et vécut quatre-vingts ans moins quelques mois. Lui et son frère Ferdinand, électeur de Cologne, furent les seuls princes qui virent dans toute sa durée la déplorable guerre de trente ans et qui lui survécurent.

La composition du tableau est de Adam Eberle; vis-à-vis est l'image allégorique de la Religion, peinte par Stürmer.

XIIe TABLEAU.

Assaut et prise de Belgrade par l'électeur Maximilien-Emmanuel, en 1688.

Parmi les principaux guerriers allemands qui combattirent en Orient pour la possession du Saint-Sépulcre, sous Barberousse, Richard Cœur-de-Lion, Frédéric II et saint Louis, les chroniques du temps mentionnent particulièrement les Welfes, les Babenberg, Traungau, Andechs, Playn, Rebgau, Ortenburg, Vohburg, Wasserburg, Bogen, Abensberg, Kyburg, Dillingen, Velburg, Cham, Ahaim, Rechberg-Lengenbach, Pappenheim-Calatin, Hals, Dornberg et beaucoup d'au-

tres. Ces familles appartiennent pour la plupart à la Bavière. Les Bavarois se distinguèrent également de tout temps, dans les combats contre les Turcs.

Dans le mois de juillet 1683, parut devant Vienne le grand-visir Kara-Moustapha avec une armée telle qu'on n'en avait pas vu en campagne depuis le grand Soliman. Vienne n'était pas préparée à un siège, et les forces musulmanes étaient immenses.

Ce fut dans ces circonstances que l'électeur Maximilien-Emmanuel, âgé de 19 ans, amena à l'empereur Léopold, dans son camp de Schwabing, un secours de 10,000 bavarois. A la fin de juillet il avait fait déjà tous ses préparatifs pour l'embarquement de 12,600 hommes à Vilshofen.

Le matin qui précéda la grande bataille sous Vienne, tous ceux qui se préparaient au combat vinrent faire leurs dévotions à la chapelle du Leopoldsberg près de Vienne. Dans l'armée de Jean Sobieski, celle à qui revient la plus grande part de la gloire attachée à cette journée, on distinguait Jablonowski, Leszczynski, Sapieha, Radziwill, Lubomirski, Potocki, Zamoyski, dont l'histoire relate les faits glorieux à côté de ceux du grand roi polonais.

Les Bavarois combattirent vaillamment dans trois rencontres et forcèrent les Turcs à la retraite. 86,000 hommes, composés de 27,000 Autrichiens, 26,600 Polonais, 12,600 Bavarois, 11,400 Saxons, et 8400 soldats des cercles de Souabe et de Franconie, avaient combattu contre 168,000 Turcs.

Ce ne fut pas la seule circonstance où l'électeur Maximilien-Emmanuel se distingua à la tête de ses Bavarois. A l'assaut de Bude, à Mohats et à l'assaut de Belgrade, ses vêtemens déchirés par les balles et ses blessures attestèrent sa valeur.

Le 28 août 1688, on commença le bombardement de Belgrade avec un grand zèle et des sacrifices de toute espèce. L'électeur demeura jour et nuit dans la tranchée.

Une double brèche, garnie d'un grand nombre de Turcs, par laquelle plusieurs braves montèrent à l'assaut, vit périr le général bavarois Steinau, et les comtes Scharfenberg, Auersberg et Fürstenberg.

Alors Maximilien-Emmanuel s'élança lui-même sur la brèche, et encouragea ceux qui faiblissaient : « C'est le roi bleu! le roi bleu! » hurlèrent les Turcs. En même temps il reçut un coup de lance à l'épaule, et tout près de lui, son premier commissaire des guerres, Ignace de Hormayr, reçut cinq coups de lance. Les Bavarois cependant pénétrèrent dans la brèche et le carnage devint alors si grand, que de 16,000 Turcs, il n'en resta que 1880 à-peu-près dans la ville et 2500 au château.

Cette lutte fameuse contre les Turcs avait coûté 30 millions, et 32,000 Bavarois y succombèrent.

Ce douzième tableau est peint par C. Stürmer, et l'allégorie de la Paix est de Eberle.

XIIIe TABLEAU.

Les Bavarois emportent les premiers retranchemens devant Belgrade, en 1717.

Trente ans n'étaient pas encore écoulés, et les Bavarois se trouvaient de nouveau devant Belgrade (1688–1717).

Ces trois dizaines d'années furent si remplies d'événemens, que chacune pourrait compter pour un siècle entier.

Au commencement de cette période, la Bavière était à l'apogée de sa gloire et de ses espérances; au milieu, elle gémissait sous une domination étrangère; et vers la fin, malgré son épuisement, elle fut sur le point de se relever encore plus puissante.

Le prince Engène était comme enfermé entre la forteresse de Belgrade, dont la garnison était de plus de 30,000 soldats, et l'armée du grand-visir qui se montait à 160,000 hommes. Le grand-visir forma des lignes autour du camp occupé par les Impériaux et les troupes de l'empire, et ne tarda pas à les bombarder. La garnison, de son côté, cherchait à les fatiguer par des sorties continuelles de nuit et de jour.

Eugène n'avait pas tout-à-fait 72,000 hommes, et une maladie épidémique les diminuait chaque jour davantage. A Vienne et à Venise, on tremblait pour l'issue de cette entreprise hasardeuse; seul, le vainqueur de Zentha, de Blenheim, de Malplaquet et de Turin était rempli de courage et de tranquillité.

Le 11 août les Bavarois chassèrent des marais près du Danube, les hordes turques qui s'y trouvaient, prirent leurs canons, coulèrent plusieurs de leurs *tschaikes*, et s'emparèrent d'une frégate. Le 16 août 1717, il se livra enfin une bataille décisive. La victoire fut long-temps douteuse et le sang coula à flots. Les Turcs opposèrent une résistance opiniâtre. Les Bavarois acquirent dans cette journée la plus grande part de gloire. Ils escaladèrent la principale redoute ennemie, lui prirent des étendards et des canons, et firent prisonniers un pacha, plusieurs agas et 1200 soldats.

Les deux princes donnèrent à cet assaut des preuves d'une grande intrépidité. Quatorze officiers, parmi lesquels le colonel marquis Caretto et le lieutenant-colonel Traisigny, et 430 hommes furent tués ou blessés. On compta dans les hôpitaux plus de 800 Bavarois le jour de la bataille.

Le tableau est peint par Monten, né à Dusseldorf.

XIVe TABLEAU.

Maximilien-Joseph III fonde l'Académie des Sciences, l'an 1759.

Ce tableau est peint par Ph. Volts, de Bingen.

XVe TABLEAU.

Bataille d'Arcis sur-Aube.

Le 28 octobre 1813, Napoléon se vit obligé de forcer le passage du Rhin, près de Hanau, défendu par les Bavarois. Les alliés passèrent ce fleuve le premier jour de l'année 1814.

A la suite des batailles de Bar-sur-Aube et de Laon, eut lieu celle d'Arcis-sur-Aube, qui décida du sort de Napoléon. Les Bavarois étaient commandés par le prince de Wrede. Parmi ceux qui prirent une part glorieuse à cette bataille et généralement à toute la campagne, on distingue, au milieu d'une foule d'autres noms, ceux du prince Charles de Bavière, frère du roi; de Pappen-

heim, Löwenstein, Rechberg, Ragolwich, Zweibrücken, Ströhl, Hertling, qui tous se trouvent représentés sur le tableau.

Le nombre des troupes bavaroises qui firent la campagne de 1813-14 se montait à 30,000 hommes.

Peint par D. Monten.

XVIe TABLEAU.

Le roi Maximilien-Joseph donne à la Bavière une constitution nouvelle.

Cette solennité eut lieu le 27 mai 1818, et il se trouve sur le tableau beaucoup de portraits, d'après nature, des personnages qui y furent présens.

Le tableau est peint par Mouten, né à Dusseldorf.

Les paysages, peints à fresque par Charles Rottmann sous les arcades du jardin royal de Munich, représentent:

1. Trente.
2. Le défilé de Verone.
3. Florence.
4. Perugia.
5. Aqua cetosa.
6. Rome.
7. Des ruines de Rome.
8. Campagna di Roma.
9. Monte-Cavo.
10. Lago di-Nemi.
11. Tivoli.
12. Monte-Serrone.
13. Terracina.
14. Lago Averno.
15. Golfe de Baja.
16. L'île d'Ischia.
17. Palerme.
18. Sélinonte.
19. Girgenti.
20. Le temple de Junon Lucine à Girgenti.
21. L'Etna.
22. Le théâtre de Taormina.
23. Les rochers des Cyclopes.
24. Syracuse.
25. Messine.
26. Reggio.
27. Scylla.
28. Cephalu.

II.

WALTHER VON DER VOGELWEIDE.[1]

Gassen ayant été chargé de peindre à fresque la première antichambre de la reine, on lui donna pour sujet des scènes empruntées à la vie et aux chansons de Walther de la Vogelweide.

Ce Walther, un des bardes (Minnesänger) les plus anciens et les plus célèbres, florissait au temps de Frédéric II, de la maison de Hohenstaufen.

Le tableau le plus remarquable de cette pièce, forme le milieu du plafond. Il représente Walther à la Wartbourg, au milieu d'un cortège de poètes célèbres qui concourent avec lui pour le prix du chant.

Cultivée jadis par des chevaliers, des princes, des rois, et même des empereurs, aussi bien que par des troubadours errans, la poésie jetait alors un grand éclat à Vienne, à la cour des Babenberger et des comtes (Landgrafen) de Thuringe, qui demeuraient à la Wartbourg. On peut regarder comme un monument de ces joutes poétiques, l'ouvrage connu sous le nom de la guerre *à la Wartbourg*. Quoique ce poème ait été revêtu plus tard de la forme qu'il a conservée jusqu'à nous, il consiste évidemment dans les chants alternatifs des bardes qui avaient pris part au concours. Des traditions historiques, placent ce tournois littéraire en 1206, dans l'année même où naquit la fille du roi de Hongrie, sainte Elisabeth. Ce fut au reste l'époque la plus brillante de la

---

(1) Cet article sur Walther est de M. de Hagen.

vieille poésie allemande; et une chose digne de remarque, c'est que, tandis que florissaient les poëtes célèbres, dont les noms sont venus jusqu'à nous, l'antique poésie héroïque populaire prit tout-à-coup un essor rapide par l'impulsion que lui donnèrent des bardes inconnus. Plusieurs des premiers se trouvèrent réunis à la cour du landgrave Hermann, dont la maison s'était déjà montrée plus d'une fois hospitalière aux muses depuis Henri de Veldeke (vers 1180). Aussi les gestes et hauts faits de cette maison, furent exaltés dans les lais et les ballades, comme le prouve un poëme manuscrit sur la croisade entreprise par Hermann et son frère Louis (1190). Dès l'abord, Henri de Ofterdingen se pose en champion du prince d'Autriche, s'apprête à soutenir les vertus de son héros, jette le gant à tous les chanteurs, et s'engage en cas de défaite, à être pendu comme un malfaiteur.

La maison de Babenberg, alliée avec les princes de Thuringe par les Hohenstaufen, n'avait pas montré moins de bienveillance pour les lettres que le prince d'Autriche. Walther étant allé puiser des inspirations dans ce dernier pays, avait été reçu amicalement par le duc Frédéric, et, après la mort de celui-ci, par son frère Léopold-le-Glorieux.

Walther entre donc en lice et comme poëte de cour du prince de Thuringe, et comme antagoniste d'Ofterdingen. Il commence par des regrets d'être obligé de se prononcer contre le duc d'Autriche et ses braves chevaliers, et finit par mettre au-dessus de lui le roi de France. Le poëte parle avec feu de Philippe-Auguste, dont le règne fameux vit la poésie française du nord rivaliser d'éclat avec la muse provençale: de ce roi qui vivait au milieu des bardes, tout en montrant à l'Allemagne sa puissance militaire par la vigueur avec laquelle il soutenait le roi Frédéric II contre Othon IV.

Walther, qui dans ses courses avait franchi le Rhin et était venu jusqu'aux bords de la Seine (1), devait parler d'après le témoignage de ses yeux. Mais, dans la suite du combat, quand le clerc vertueux (le chancelier Henri), Biterolf et les juges du concours, Reimar de Zweter et Wolfram d'Eschenbach, chantèrent les louanges des seigneurs de Thuringe et de Henneberg, Walther revient sur ce qu'il appelle « sa précipitation de la veille, et qualifie le courageux et gracieux » duc d'Autriche d'homme et de lion (allusion au nom de Léopold, et peut-être aussi au lion que les princes d'Autriche portent dans leurs armoiries). Il élève le duc au-dessus du roi et le compare « au soleil »; mais le landgrave « qui nous donne ses biens avec joie » est comparé par lui à la « clarté qui précède le soleil». Ofterdingen se plaint que Walter lui « présente des dés inégaux et cherche à l'emporter sur lui par un jeu déloyal »: il s'en réfère à Klinsor d'Ungerland pour soutenir la suprématie de l'Autriche. Les autres champions appellent à diverses reprises l'exécuteur des hautes-œuvres, Stempfel d'Eisenach, qui se trouve là tout prêt avec la hart; mais la landgrave prend la défense d'Ofterdingen, rappelle aux vainqueurs les grâces qui leur ont été accordées, et détermine le vaincu à accepter pour l'amour d'elle ses propositions.

Dans la seconde partie du tableau, Klinsor est arrivé et accepte la lutte que Wolfram d'Eschenbach soutient en preux chevalier. Walther ne prit part à ce duel poétique auquel assistaient le landgrave avec son épouse, que par une simple adhésion en faveur d'Eschenbach, et les autres chanteurs restent totalement en dehors.

Une représentation de ce concours poétique se trouve dans la magnifique collection manu-

(1) La strophe de la seconde partie des chants de la Wartbourg, attribuée à Walther, dans laquelle il dit qu'il a trouvé bonne école à Paris, appartient probablement, d'après le contenu, à Klinsor.

crite, connue sous le nom de collection de Manesse. Ce recueil de nos Minnesänger, du commencement du XIVe siècle, où figurent leurs portraits au nombre de 140, se trouve enfoui parmi un grand nombre d'antiquités précieuses, malheureusement oubliées à Paris. Le tableau est divisé en deux parties : le bas représente les sept chanteurs; le haut, le landgrave et son épouse; le landgrave, comme juge suprême, l'épée nue à la main. Toutes les figures sont assises. C'est d'après ce tableau qu'on en a composé un plus récent pour la nouvelle édition des Minnesänger, conservant toutefois les positions et les figures expressives de l'ancien. Le landgrave et son épouse y sont assis au milieu des chanteurs sur des sièges un peu plus élevés. (1)

Gassen, dans sa peinture du plafond, n'a pas été guidé par cet ancien tableau, quoiqu'il paraisse lui avoir fait quelques emprunts. Walther est dans l'attitude d'un vainqueur, couronné de lauriers, devant le couple princier, pendant que Ofterdingen (le vaincu) se met sous la protection de l'enchanteur Klinsor. A droite, siègent les juges du camp, Eschenbach, Reimar, Biterolf et le clerc; à gauche, se tient le bourreau debout et la hart à la main. Le fond du tableau est occupé par des loges pleines de courtisans.

Le landgrave Hermann, dont il se trouve un portrait contemporain dans un missel à Stuttgard, était non-seulement un ami des poètes, mais encore un personnage historique important. Il jouissait d'une influence puissante auprès des rois et des empereurs qui se succédèrent alors si rapidement en Allemagne : Henri VI, Philippe, Othon IV, Frédéric II. Voilà pourquoi l'on compte comme un de ses titres de gloire, qu'il fait et défait les rois. Walther et Eschenbach vantent surtout et jusqu'à l'exagération sa générosité. On voit sur le même tableau du plafond, la landgrave Sophie, fille d'Othon Ier, premier duc de Bavière de la maison de Wittelsbach; on distingue dans sa suite la comtesse de Abensberg (2). Enfin nous avons pour théâtre de cette scène la grande salle de la Wartbourg. Cette salle existe encore et on la montre comme un monument de la joute.

Walther, d'après son propre aveu, hantait volontiers les meilleurs et les plus hauts personnages; c'est pourquoi il est représenté près d'eux sur les plans latéraux du tableau principal du plafond.

Dans un autre tableau, Walther figure dans la suite du roi Philippe et de son épouse Irène. Dans ses poésies, il fait un portrait brillant des deux époux. Flatté, sans doute, d'avoir été présent à la cérémonie, il peint de riches couleurs le couronnement de Philippe. Walther dit dans ses poésies : « que la vieille couronne allemande sied merveilleusement à ce prince; que ces pier- « reries si vives qui la parent, se trouvent toutes joyeuses de rayonner autour d'une tête si jeune « et si gracieuse, et que le solitaire qui brille à son sommet est comme l'étoile qui doit rallier et « conduire tous les princes égarés de l'Empire ». Si l'on en croit les traditions héroïques, le duc Ernest, dans une course aventureuse sur une montagne, tailla lui-même ce diamant, s'en servit comme d'une lampe pour s'éclairer, et le rapporta à l'empereur Othon. Cet éclatant symbole de la puissance fut illustré de nouveau par la célébration de Noël, où parut avec le sceptre et la couronne, « ce roi fils et frère d'empereur », et près de lui la reine Irène, fille de l'empereur grec, nommée aussi en Allemagne Marie « la rose sans épines, la colombe sans fiel ». Le tout est cé-

(1) Le Musée des arts et de l'ancienne littérature de l'Allemagne de Von der Hagen renferme (t. II, 1811) un *fac-simile* sur une échelle réduite de l'ancien tableau de F. Hegi. Une gravure sur bois de Unzelmann, d'après ce fac-simile, se trouve en tête du second volume de la grande édition des Minnesänger de Von der Hagen qui contient aussi les poésies complètes de Walter..

(2) En Bavière.

lébré par les hommages des Saxons et des Thuriogeois. Cette cour plénière fut tenno de nouveau l'an 1198; le duc de Saxe, Bernard, y porta l'épée royale et beaucoup de princes et de nobles, tant ecclésiastiques que laïques, y assistèrent. C'est cette fête qui est le principal objet du tableau.

A droite du tableau principal, on en voit un autre où Walther est représenté recevant un fief des mains de l'empereur, tandis que l'impératrice tient une couronne qu'elle s'apprête à lui poser sur la tête.

Ce n'est qu'après avoir épuisé tous les moyens pour ramener le roi Philippe à des sentimens de générosité, et après avoir peint des couleurs les plus sombres les funestes effets de ses dissensions avec Othon IV, son concurrent à la couronne, que Walther se retira auprès du landgrave qui gardait entre ses deux princes une sorte de neutralité.

Le tournoi littéraire dont nous avons parlé ne fut pas la seule aventure de notre poète. Après l'assassinat de Philippe par le Wittelsbacher en 1208, nous retrouvons Walther au service d'Othon qui venait d'être réélu à l'unanimité. Ce prince qui avait en sa possession les joyaux de l'empire, se fit couronner à Rome en 1209; mais l'année suivante il était déjà excommunié. Walther blâma fortement le pape et prit avec chaleur le parti de l'empereur. Il paraît à cette époque avoir joui d'une grande faveur à la cour du margrave Dietrich IV, de Meissen, dont il vante la loyauté; tandis qu'il provoque l'empereur contre le landgrave, beau-père du margrave. Malgré cela il quitta enfin l'empereur, à l'exemple de la plupart des princes, après que celui-ci eut trompé leurs espérances. Il se tourna vers le jeune Frédéric II, de Hohenstaufen, protégé par le pape comme son pupille et qui fut couronné solennellement en 1215, à Aix-la-Chapelle, avec le diadème impérial. Walther disait alors du « jeune roi, qu'il était le meilleur des hommes, « puisqu'il le récompensait des services rendus au plus méchant », à Othon.

Il représente au roi des Romains et de l'Apulie d'une manière très énergique « qu'on le laissait lui, le poète, si riche en génie, si pauvre en biens. Il exprime le desir de se chauffer à son « propre foyer, et c'est alors qu'il chanterait dans l'allégresse de son cœur, la verdure des « campagnes, les petits oiseaux sous la ramée, et qu'il ferait éclore des roses et des lis sur les « douces joues des gentes damoiselles. Il supplie le gracieux prince de le sauver de sa misère, « afin que la vôtre, dit-il, ait également un terme ». Walther entendait par là les combats continuels de Frédéric contre son concurrent Othon, qui durèrent jusqu'à la mort de celui-ci, en 1218. Le poète avait reçu de son royal maître, autant que nous pouvons en juger d'après un de ses chants, un fief de trente marcs de valeur ou de revenu, sans que cette propriété eût été plus spécialement désignée. C'est pourquoi le barde « se récrie sur la magnificence du pré- « sent, mais il dit en plaisantant qu'il ne peut ni le voir, ni l'entendre, ni le saisir, ni le serrer « dans une armoire, ni le mettre dans un bateau, et que les arguties d'aucuns clercs seraient « infructueuses ou pour l'augmenter ou pour en rien retrancher », puisqu'il n'y avait rien.

Mais bientôt, dans le chant suivant, « il se réjouit d'avoir reçu sa récompense du noble et « gracieux empereur. L'aspérité des chemins ne blessera plus ses pieds dans ses longs pèle- « rinages, et il pourra braver la rigueur du froid et les chaleurs de la canicule. Il ne sera plus « regardé avec dérision par ses voisins, et lui aussi il cessera de se plaindre du bonheur des « autres, puisqu'il a eu sa part de félicité ».

Puis, songeant à ces jours mauvais qui suivirent la mort de Frédéric d'Autriche, il dit que « maintenant il redresse sa tête avec dignité puisque l'empire et la couronne l'ont attiré à eux, « qu'il est possesseur d'un foyer, et a reçu le prix de ses souffrances. Vienne maintenant qui « voudra danser aux accords joyeux du violon : il se réjouira avec lui. »

Ce fief était sans doute une propriété à Wurtsbourg, où se trouve aussi le tombeau de Welther. La Franconie paraît être sa patrie, et Walther, naguère pauvre troubadour errant, reçut outre un fief de l'empire, le titre de gentilhomme et des armoiries qui sont figurées dans le manuscrit de Manesse. Elles consistent en une cage carrée avec un oiseau vert en champ de gueules, tant sur le casque que sur l'écu.

L'impératrice Constance qui, sur le tableau dont nous parlons, se trouve représentée assistant à l'investiture du fief, et tenant à la main la couronne de laurier destinée au poète, est une fiction du peintre moderne; cela ne se trouve ni dans l'histoire, ni dans les traditions poétiques.

Un des deux tableaux qui se trouvent du côté des croisées, représente le poète qui contemple en gémissant les querelles sanglantes des pouvoirs spirituel et temporel, et les scènes de carnage et de désolation qu'accompagnent des signes terribles dans le ciel. Ce sang qui coulait si abondamment, semble avoir fourni les couleurs d'une longue suite de poésies plaintives de Welther.

L'excommunication d'Othon donna le signal de ces luttes; elles furent entretenues par les poursuites du pape contre Frédéric II, à peine couronné, et ne cessèrent que par son excommunication, sa déposition (1245), et par l'entier anéantissement de la famille de Hohenstaufen; Welther ne vécut cependant pas assez long-temps pour voir le terme des malheurs de cette famille.

La cause apparente de toutes ces luttes, était la promesse qu'avait faite Frédéric d'entreprendre une croisade aussitôt son élévation, promesse qu'il renouvela en 1225, et qu'il ne put tenir néanmoins à cause des guerres intérieures. Deux grands désirs se partageaient le cœur de Walther : d'abord le rétablissement de la domination universelle de l'empire Germanico-Romain, ensuite la puissance et la majesté de son chef temporel, l'empereur. Le Saint-Sépulcre était déjà depuis 1187 entre les mains des infidèles, et Welther à l'exemple des papes Innocent III, Honoré II, Grégoire IX, conjure à diverses reprises l'empereur et roi d'accomplir cette promesse de croisade faite à son couronnement.

Le poète chante ensuite la croisade ouverte alors par le duc Léopold d'Autriche (1216-19), pendant laquelle Damiette fut conquise et bientôt reperdue en 1221.

Ainsi Walther s'annonce à l'empereur en qualité « d'huissier de Dieu qui lui ordonne comme à « son lieutenant sur la terre, de faire cesser les scandaleuses jubilations des païens dans la patrie « même de son fils, le Christ. Dieu en retour le soutiendra et gardera son empire contre l'esprit « des ténèbres. Les sentimens de l'empereur lui feront honneur même chez les peuples étran- « gers. Qu'il accepte donc la vengeance de Dieu, et qu'il venge en même temps toute la chrétienté! « Qu'il joigne la noblesse de l'aigle à la force du lion »! (L'aigle de l'empire et le lion ou léopard des ducs de Souabe). Le pape pressait l'empereur de faire la croisade sans faire attention aux troubles de la Lombardie (1727). Walther envoya un message pour transmettre à l'empereur déjà excommunié « le conseil de son pauvre vassal », il croit que « le meilleur parti pour le « prince serait de partir pour cette croisade, et d'en revenir bientôt; il le conjure de ne pas se « laisser prendre par la ruse, mais de tromper au contraire ceux qui avaient voulu tromper « Dieu et lui » : il l'engage surtout « à bien distinguer les moines savans et respectables, de « cette mauvaise frocaille qui jette la perturbation dans le saint empire romain ». Le poète prend sa lire pour chanter la croisade, et la corde qu'il a touchée se plaint douloureusement de ce « que le vieil honneur s'est enfui des pays allemands; de ce que les hommes les plus courageux « et les plus aimés traînent dans leur palais une vie indolente, tandis que les récompenses « célestes leur échappent, et qu'ils ne reçoivent ni les sourires des anges, ni les caresses des

« dames ». Il touche une autre corde, et il s'écrie : « Voici venir l'ouragan chanté par les « prophètes » et dont on a dit : « Il traversera tous les empires; voici qu'il a déraciné les grands « arbres et renversé les vieilles tours, et son souffle va balayer les têtes puissantes. C'est pour- « quoi nous devons nous réfugier vers le tombeau de Dieu. Malheur à nous qui restons non- « chalamment au milieu des joies passagères de l'été, parmi les fleurs caressantes et le doux « gazouillement des oiseaux, au lieu de lever les yeux en haut et de contempler les joies célestes! « Nous avons chanté avec la cigale, et sottement méprisé le conseil de la fourmi, la sage fourmi « qui s'inquiétait de l'hiver, et nous nous en souviendrons dans l'autre vie. — L'ouragan est « venu et nous avons entendu le hélas! trois fois répété, de l'ange annonçant la fin des temps (1)». Dans un chant suivant, il indique d'autres présages du dernier jour : « Le soleil se noie dans du « sang, la lune ne rend plus sa lumière, les crimes inondent la terre; le père est massacré par « son fils, le frère égorge le frère, la force triomphe, la justice disparaît. Il est bien temps de « rester oisifs dans vos maisons. Enfans des hommes, levez-vous et prenez la croix »!

Pressé par les instances de Walther, l'empereur se détermina enfin, malgré beaucoup de circonstances défavorables, à s'embarquer à Otrante, l'année 1227. Mais, étant tombé malade, il fut obligé de revenir sur ses pas, et aussitôt, malgré ses excuses, il fut de nouveau excommunié. Walther blâme les bulles fulminées par le pape, dans ce poème, où il se plaint d'une manière si touchante « de ce que sa vie a passé comme un songe; de ce qu'à son retour dans sa « patrie il trouvé tout changé; ses compagnons d'enfance ont vieillis, les jeunes gens ont dit « adieu à la douce gaîté et ne viennent plus danser aux chansons; les damoiselles ont quitté « leurs brillans atours, et les preux sont courbés sous la glèbe; il nous est venu des lettres peu « consolantes, qui nous apportent des pleurs et des gémissemens, et qui ont attristé même les « oiseaux du ciel ». Mais bientôt le poète se gourmande lui-même de l'amertume de ses chants; il nous montre, « en échange des joies passagères de ce monde, les félicités éternelles de l'autre; « il prie les chevaliers de se préparer, par une pénitence légère, à se servir dignement de leurs « épées bénies; que ne peut-il lui-même être jugé digne de faire ce voyage chéri par-delà « l'Océan! Pauvre, il pourrait acquérir un butin immense, peut-être la couronne éternelle, et « sa voix s'élancerait joyeuse et dégagée de tout gémissement »!

Cette croisade tant desirée, l'idée fixe de Walther, se réalise enfin pour lui; elle est indiquée dans les deux tableaux qui ornent la salle du côté des fenêtres. Le pieux chanteur y est représenté en costume de chevalier, agenouillé en vue de la cité sainte, et abîmé dans les profondeurs de la méditation.

Ce poème de la croisade, joyeux et touchant à-la-fois, nous montre que « de ce jour seulement « la vie du poète lui est apparue riche et ennoblie, puisque ses yeux de pécheur ont vu la terre « sainte, la terre qui a reçu les pas d'un Dieu fait homme, où se sont accomplis tous ses miracles « depuis sa naissance jusqu'à sa résurrection, cette terre qui verra rassemblés tous les hommes « pour le dernier jugement, cette terre enfin que chrétiens, juifs et païens réclament comme « leur héritage, mais qui, de par Dieu et justice, n'appartient qu'à nous ». Ainsi nous trouvons ici la dernière grande croisade qu'entreprit l'empereur Frédéric. Ce prince partit d'Hydronte le 11 août 1228, quoique le pape l'eût excommunié de nouveau, n'ayant pas trouvé les forces qu'il emmenait dignes d'une telle entreprise, et malgré la défection des Italiens qui l'abandonnèrent presque tous. Néanmoins, le 27 mars 1229, à la tête des Allemands à lui restés fidèles,

(1) Autre poème de Walther d'après la vision de saint Jean.

il fit son entrée triomphante dans Jérusalem, et le dimanche suivant, dans l'église du Saint-Sépulcre; il prit la couronne sur l'autel et la posa lui-même sur sa tête. Pendant cette cérémonie les Allemands chantèrent en chœur, et Hermann de Salza, l'excellent grand-maître de l'ordre teutonique, prononça un discours allemand, dans lequel l'empereur s'excuse auprès du pape et s'humilie devant Dieu. Si, comme il est probable, Walther assistait à ce spectacle, il dut voir accompli le vœu si ardent de son âme; le chef de l'empire allemand et du monde chrétien couronné de gloire au lieu le plus saint de la terre. Le peintre aurait pu hardiment représenter dans un tableau cette scène magnifique et qui s'offre, pour ainsi dire, d'elle-même.

Il ne se trouve dans les poésies de Walther aucune mention d'événemens historiques postérieurs, et le cygne de la vieille Germanie paraît s'être éteint peu de temps après. Sa voix avait retenti, comme il le dit lui-même, pendant quarante ans et plus.

Le tableau au milieu du second mur, nous montre la figure du poète couchée sur la tombe. Tout autour voltigent de petits oiseaux à qui des enfans de chœur donnent la becquée. Cette peinture, exécutée avec une grande simplicité par un artiste moderne, est la plus agréable de toutes. L'idée en est venue d'une ancienne tradition. D'après tous les témoignages, Walther mourut à Wurtzbourg, et son tombeau se trouvait au milieu des hautes herbes de la cour du nouveau Münster nommée le jardin de Saint-Laurent. Un arbre aux lourdes branches se penchait comme pour pleurer sur la pierre du tombeau, et dans son feuillage se jouaient des milliers de petits oiseaux, attirés par l'eau et la pâture, qui, d'après les dernières volontés de Walther, étaient journellement déposées sur sa tombe. Plus tard, cette nourriture d'oiseau (Vogelweide) fut transformée, par les chanoines, en petits pains pour eux-mêmes au jour anniversaire de la naissance du poète. Une épitaphe en vers latins donne l'explication de ce legs pieux.

Il réjouit encore, sur sa tombe verte, dans la terre sacrée du jardin claustral, sous l'orme touffu, les chantres si souvent chantés des bois, étant lui-même (comme dit Godefroid de Strasbourg) le maître de chant des rossignols.

Son portrait se trouve dans le manuscrit de Manesse et de Weingarten, dans l'attitude expressive où il se peint lui-même dans son premier chant. Il est assis sur une pierre revêtue de mousse et de petites fleurs, les jambes croisées, les coudes appuyés sur les genoux et le menton et la joue sur la main (1). Le poète est encore jeune, quoiqu'il porte une belle barbe, un berret orne sa tête bouclée. Il porte un riche habit bleu avec un vêtement de dessous rouge. Sa main droite tient un rouleau manuscrit de ses chants qui se déroule entre l'écusson de ses armoiries et le casque surmonté de l'oiseau; devant lui se trouve son épée de chevalier. (2)

Le portrait de Walther se trouve dans le milieu du panneau du premier mur, vis-à-vis l'escalier. Au centre d'un cadre rond, le chanteur est assis solitairement, entouré des préseus du mois de mai et des petits oiseaux de la forêt qui voltigent autour de lui. C'est un des plus beaux tableaux de la salle et j'en donne une gravure sur bois à l'article Gassen, peinture historique.

Les tableaux, des deux côtés de celui qui représente le tombeau, sont aussi des scènes d'après des chants de printemps, et se rattachent convenablement à celui du milieu. Celui de droite

(1) Voyez la gravure à l'article Munich Gassen peintres historiques.

(2) Ce tableau se trouve, en proportion réduite, dans les Lays of the Minnesingers or German troubadours (London 1825) de Taylor, imitation gravée sur bois de Gubitz, à Berlin, Almanach des Muses 1831.

représente un chevalier qui se mire avec sa maîtresse dans un bouclier. Si gracieuse et mignarde que soit cette production (1), elle nous fait l'effet d'un lieu commun et a quelque chose de maniéré; du reste le sujet n'est pas tiré des poésies de Walther. Le tableau de gauche représente les adieux du poète à sa mie lorsqu'il part pour le cloître de Tegernsee. Mais l'hospitalité que reçut Walther à Tegernsee fut aussi froide et aussi mauvaise que celle des Nibelungen en Bavière. Tegernsee, abbaye princière, fut autrefois célèbre entre toutes les autres par la culture des arts et des sciences (2), et particulièrement de la poésie et de la peinture. Après avoir été maintes fois dévastée et brûlée dans les guerres de 1186 à 1214, sous l'abbé Mangold, elle fut rétablie et bien administrée par son successeur Henri, jusqu'en 1242. C'est dans ces temps meilleurs que Walther la visita. Comme il avait entendu vanter l'hospitalité de cette maison, il crut devoir s'y rendre, et se détourna de plus d'une lieue de son chemin; mais il fut bientôt obligé de reprendre sa route, et ne reçut d'autre récompense de sa peine, qu'un verre d'eau qui lui fut donné de la table de l'abbé. Il n'en témoigne son humeur qu'en se blâmant de « croire plutôt les autres que lui-même ».

Il fut reçu avec bien plus d'égards par d'autres princes temporels et spirituels de ces contrées, principalement par le patriarche Berthold d'Aquileja, oncle de sainte Elisabeth, et le dernier du nom de Meran (mort en 1250 après Jésus-Christ), le duc Bernard de Carinthie (mort en 1256), et l'oncle du duc Léopold d'Autriche, Henri de Mödling (mort en 1223).

Né noble mais pauvre et obligé de servir, sa vocation est bientôt décidée; il prendra le dieu des vers pour maître et l'Allemagne entière pour patrie. Il s'en va donc, ménestrel errant, chevauchant par les routes poudreuses, s'arrêtant près des princes allemands amis des muses, et dans les cours étrangères, recherchant toujours la société la plus choisie, bien accueilli partout, quoiqu'il se plaigne parfois d'incommodités et de réceptions inhospitalières. Il accepte sans hésitation, pour ses services, des pensions et des cadeaux. Il est vrai que les chevaliers, possesseurs de fiefs, recevaient en présent des habits, des armures et des chevaux, et bon nombre de chevaliers errans fréquentaient les tournois pour de pareilles aubaines, ainsi que les bardes et troubadours; mais ces derniers acceptaient tout ce qui leur était offert, particulièrement des habits déjà portés. Walther se vante de n'en avoir accepté aucun. Il chante ses ballades en s'accompagnant du violon; il jouait aussi de cet instrument pour animer les danses, à l'exemple des ducs d'Autriche, Léopold et Frédéric qui chantaient et conduisaient eux-mêmes le bal. (3)

Mais Walther ne chantait pas seulement pour les princes, et sa muse ne disait pas toujours les louanges de ses protecteurs; il chantait aussi, « comme chante l'oiseau » pour exhaler sa vie et surtout ses amours (Minne) jusque dans un âge avancé. Lui aussi s'est choisi de bonne heure une belle et noble maîtresse; il l'a servie et chantée long-temps; « il eût voulu posséder le soleil, « la lune et les étoiles pour les mettre à ses pieds ». Mais la belle est « inclémente, quoique la « clémence semble devoir être le partage de la naissance et de la beauté », et elle ne le récompense pas de ses soins. « Assis près d'elle il devient comme un faible enfant; veut-il parler? un

(1) Ceci rappelle le joli tableau de Kaseloffski, à l'exposition de Berlin en 1834, où l'on voit un chevalier qui présente son bouclier en guise de miroir à sa jolie fiancée.

(2) Kugler, Dissert de Wernhero mon Tegern Berol. 1831.

(3) Ainsi que le faisait le haut et chevaleresque baron et joueur de violon Volker à la noce de Chriemhilde et chez le margrave Rudiger.

« regard le force au silence; un refus même accompagné de son sourire angélique le rend heu- « reux ». Il vante « sa belle robe, dans laquelle sont tissues la grâce et la félicité, » et dit « qu'il « la recevrait bien volontiers quoiqu'il n'ait jamais accepté un habit déjà porté ». Il peint « son « image miraculeuse que Dieu, le grand modeleur, a formée dans les plus parfaites proportions de « la beauté et de la pureté ». Il compare « sa tête à la voûte céleste où brillent deux étoiles qui ra- « jeunissent celui qui s'y mire et qui le guérissent de ses mauvais desirs ». Il préfère « la vue de « ces joues revêtues du duvet et du doux incarnat de la pêche, à la contemplation de l'empyrée et « du chariot céleste. Ses mains si parfaitement formées, ses pieds si mignons, ce sein qui s'élève « et s'abaisse, tout l'irrite et tout l'enchante comme au jour où il la vit sortir nue du bain ». Il ne l'accuse « d'aucun autre sortilège que la beauté et la dignité »; il reçoit avec bonheur les louanges qu'elle donne à ses poésies; et quand il dit : « Celui qui possède l'amour d'une bonne « femme a honte de tous les vices »; c'est sa maîtresse qui lui inspire de telles paroles. L'amour avait agrandi l'âme de Walther et le transportait dans les régions élevées.

Dans ses entretiens avec elle, il se réjouit d'être honoré de son amour; son amante est la plus belle des femmes, il est pour elle le premier des hommes. La constance, dit le poète, est la couronne d'une femme, son enjoûment pare sa modestie, comme « la rose relève la blancheur du « lis. Son port gracieux et sa démarche légère sont aussi doux que l'est au voyageur fatigué la « voix de l'oiseau qui chante sur l'orme au-dessus des fleurs et de la verdure; et lorsqu'elle parle « d'amour, ses lèvres se colorent d'un si tendre incarnat qu'on ne peut s'empêcher de leur ravir « un baiser. Un chevalier doit toujours parler en bien des damoiselles; qu'il soit enjoué et « décent à-la-fois, et ses vœux seront exaucés. » Puis dans un monologue, l'amante accorde à son amant « la palme sur tous ses rivaux. Elle avoue qu'ils se sont vus à la hâte et qu'elle l'a « inondé de baisers; elle n'attend plus qu'une occasion favorable pour combler ses desirs. « Maintenant il est pour toujours son vassal, et se réjouit de cet amour profond, immense, « qui n'est pas un crime, comme l'ont prétendu de petits esprits, mais qui est grand comme la « vertu, beau comme l'honneur et la félicité. Celle qui donne tant de bonheur est par sa beauté « autant au-dessus de celle de l'été avec ses fleurs et son mois de mai, que le soleil est au- « dessus des étoiles dont la lueur uniforme éclaire la saison des roses et celle des frimas; cette « amante attentive a trompé la vigilance de ses espions, et le chevalier ne la quitte que lors- « qu'il y est contraint par l'étoile matinale et le chant du gardien de la tour. »

Malgré cet amour secret et haut placé, notre troubadour errant ne laissait pas de se hasarder dans d'autres aventures amoureuses plus légères. Il se rappelle vaguement un jour « où bien « loin de sa demeure, par une neige froide, certaine jeune fille attacha ses manches qui li- « vraient passage au vent glacé, et répond à ceux qui lui font des questions indiscrètes, qu'il « voudrait bien lui-même connaître son nom. Il se plaint que ces amours, descendus quelquefois « trop bas, ont presque causé sa mort, et que placés trop haut ils lui ont ravi toute énergie. A « ceux qui le blâment de prostituer sa muse à des passions de bas étage, il répond qu'il préfère « la bague de verre de sa maîtresse à l'anneau d'or d'une reine. Il lui promet aussi du velours « et de la soie afin qu'elle fasse envie à ses compagnes. Il lui semble la voir, brillante de ses « couleurs naturelles, cheminer en baissant les yeux vers l'église avec ses atours modestes et ses « cheveux blonds relevés sur la tête. Quand le renouveau vient rajeunir la nature, alors que « les fleurs le disputent aux graminées pour l'élégance du port, que les bachelettes énamourées « s'ébattent dans les prairies et se renvoient des balles bondissantes, que les oiseaux modulent « leur plus douce harmonie, et que moines et laïques sautent aux plus gais refrains, quand la « bourbe rose de son amante s'entr'ouvre pour lui sourire, il ne manque plus au poète, pour

« être parfaitement heureux, que la faveur des critiques et des envieux. Le jeu de mesurer les « pailles annonce à l'amant qui soupire l'instant propice à ses vœux. Il desire ardemment cueillir « des roses avec elle, et il veut en cueillir jusque sur ses lèvres vermeilles. Il la voit parmi les « groupes des légères danseuses, il orne sa tête d'une couronne et veut l'entraîner sous la « feuillée où chantent les petits oiseaux, afin de ramasser ensemble les petites marguerites des « champs. Elle le suit éperdue et rougissante comme la rose auprès du lis, et elle éblouit telle- « ment son amant que pendant tout l'été il allait regarder sous le chapeau de toutes les jeunes « filles, s'imaginant sans cesse de voir la dame de ses pensées le front ceint de sa couronne. Ils « étaient étendus sur l'herbe, les arbres voisins faisaient pleuvoir sur eux des milliers de fleurs « qui, de leur duvet et de leurs douces couleurs, semblaient les caresser, et ses transports allèrent « si loin qu'il s'éveilla. Mais ce beau rêve se réalisa, et l'amante fortunée chante elle-même comme « quoi son bien-aimé lui a préparé une couche de fleurs dans le vallon, à l'entrée de la forêt, « sous le tilleul protecteur; comme quoi sa bouche est encore rouge des baisers qu'il lui a pro- « digués » Là aussi l'on peut voir des fleurs et des brins d'herbe qui penchent sur leur tige, et les roses froissées décèlent la place où reposait sa tête; mais ce qui arriva personne ne le saura qu'eux deux et le rossignol discret. (1)

Walther, à qui le monde ne peut offrir de joie plus douce et de meilleure consolation qu'une femme gracieuse, prononce, avec joie et avec enthousiasme, l'éloge des dames allemandes. (2)

La double qualité qui rendait Walther un ménestrel errant et un chevalier vassal de l'Empire, son séjour dans les cours « toujours avec les meilleurs et les plus considérés parmi les grands », et avant tout, son esprit supérieur, la dignité et la mordante ironie de ses poëmes, jointes au patriotisme le plus ardent, faisaient de sa parole la *voix du peuple* et lui donnèrent une influence puissante. L'empereur et les princes consultaient ses poésies. Il dit lui-même quelque part « que la moitié du monde lui demande des conseils et se conduit d'après ses avis, « tandis qu'il ne sait pas se conseiller lui-même »; ainsi il est dévoré par le chagrin, tandis qu'il cherche à réjouir les autres par ses chants. Son vœu principal est l'honneur et le repos de la patrie et de la chrétienté; la cause de ses longues douleurs et de ses discours sévères, c'est, outre la désunion des pouvoirs spirituel et temporel, l'abâtardissement général de toutes les classes et de tous les âges. Il vénère le pape comme chef spirituel de la chrétienté, mais il désapprouve l'abus de ce pouvoir envers l'Empereur et l'Empire, et même envers le Saint-Sépulcre, et il ajoute « qu'il faut rendre à César ce qui appartient à César ». Walther voit des siéges vides, et se rappelle que c'est là que « siégeaient naguère avec gloire des sages, des nobles et des vieillards. Ils « sont partis, et avec eux la raison, la modestie, la décence. Pourquoi les langues ne s'attachent- « elles pas aux palais de ces artisans de mensonge qui enseignent aux princes à fausser leur « parole? Les princes devraient se presser de récompenser leurs poètes avant que les éloges dont « ils sont l'objet aient perdu de leur fraîcheur, et ils ne devraient pas se laisser arrêter dans leur « libéralité par les conseillers malveillans qui les entourent. Beaucoup d'entre ces princes ressem- « blent aux escamoteurs qui soufflent sur le chapeau ou sur le gobelet, et laissent voir dessous, « tantôt un faucon, tantôt un paon, tantôt un monstre marin; mais à la fin ce n'est toujours « qu'une pie borgne. Un ami fidèle (qui vous est plus dévoué quand vous avez gagné son cœur, « qu'un parent qui vous est uni par les liens du sang, et une bonne épée, se reconnaissent dans les

(1) Voyez le poème II à la fin de ce paragraphe, p. [illegible].
(2) Peu après ces chants furent répétés par Ulrich de Lichtenstein.

« momens difficiles. » Des refrains grossiers et licencieux se répandent dans les cours et parmi les femmes, et sont préférés aua chants du poète; mais Walther ne demande pour récompense que « la justice de la postérité, et dédaigne maintes couronnes de roses à cause des épines. Celui « dont la conscience est pure peut se livrer en paix aux divertissemens, et même parmi les cour- « tisans, on ne devrait estimer que ceua dont la vie privée est irréprochable. La valetaille, im- « pudente et effrontée des cours, devrait être arrachée comme la mauvaise herbe ».

Parmi maints vices que Walther gourmaude et couvre de honte, il faut mentionner principalement la vieille habitude allemande de boire immodérément.

« C'est ainsi que le monde a perdu son vieil honneur et son antique gaîté. On loue les mauvais « riches au lieu des cœurs compatissans, la fidélité et la vérité sont vues de mauvais œil. La fleur « de chevalerie n'orne plus nos salles d'honneur; les pages ont le geste libre et la langue in- « discrète, ils passent le temps à deviser de chiffons et de modes. Les jeunes gens tirent vanité « d'insulter et de calomnier les femmes honnêtes ». Il met le sexe en garde contre ces « jeunes « écervelés, à peine échappés à la férule, et trop débiles pour tenir l'épée de chevalier, qui « ont sans cesse à la bouche le mot de courtoisie et font rire les hommes de pitié. Autrefois on « suivait à leur égard le précepte de Salomon: n'épargnez pas la verge à l'enfant; maintenant, « au contraire, ils insultent la vieillesse et ne lui rendent aucun honneur, sans songer qu'ils « seront peut-être traités de même par leurs enfans. Les princes, ennemis de la vertu, devraient « mourir sans lignée; car la postérité de l'impie est pire que Satan. Jadis la gloire de l'Allemagne « s'étendait partout; tous les pays voisins recherchaient son amitié ou obéissaient à ses armes. « Dans ce temps-là r'étaient les vieillards qui conseillaient et les jeunes gens qui exécutaient, « maintenant les rangs et les âges sont confondus; aussi l'anarchie et l'intrigue se disputent les « restes de l'empire. La joie ne descendra plus dans l'âme du poète désolé, que quand les cheva- « liers allemands reprendront leur énergie; il ne séchera ses larmes que lorsque le monde qui « l'attriste viendra le consoler ».

Cependant la vie s'écoule pendant ces jours mauvais, la vieillesse arrive à pas lents et l'amour s'enfuit; « car l'enfant malin préfère 24 ans à 40, et celui qui s'est dévoué si long-temps à son « culte, lui sert maintenant de risée ». L'hiver, au lieu de se laisser attendrir par les chants que lui adresse le ménestrel, semble redoubler d'âpreté. « Les cheveux et la barbe qui grisonnent, « les vêtemens de couleur sombre ne trouvent grâce devant personne ». Walther, de tout temps recueilli et pieux, fixe maintenant ses regards de plus en plus au-delà de la terre et de la tombe. « Il n'a jamais eu une joie pure pendant la moitié d'une journée. Dans cette vallée de « larmes toute joie passe comme les nuances fugitives des fleurs et se sèche comme l'herbe des « champs »; et c'est à cause de cela qu'il se tourne vers les félicités éternelles. Il a été jadis fidèlement « dévnué au service de *Dame Welt* (1) »; il a réclamé son secours pour triompher de son amante; il lui a conseillé « d'estimer la vieillesse, et de reprendre à son service le vieil hon- « neur; mais elle le paie d'ingratitude, et accorde à un jauna fou ce qu'il lui demande avec « instance ». Maintenant il est bien de l'avis des vieillards qu'il avait jadis combattu, et qui pensent « que le monde est dans une position plus triste que jamais, puisqu'il ne récompense « aucun service ». Dans une conversation, avec un personnage allégorique qui, dans son imagination, représente le monde (Dame Welt), il l'invite à « dire à l'hôta, son mari (le diable), « qu'il le raie de son livre de compte, parce qu'il a payé son écot, et qu'il préfère cent fois traiter

(1) Le monde

« avec un juif qu'avec lui». *Dame Welt* le caresse pour le décider à rester, et lui rappelle « toutes « les joies dont elle l'a comblé, quoiqu'il l'en ait prié trop rarement »; mais le poète pense que le temps est venu de « se sevrer après avoir sucé le lait si long-temps». Il dit à la *Dame* que « sa « figure ravissante l'avait trompé, mais qu'il se tient maintenant sur ses gardes, depuis qu'elle « a laissé tomber son masqua et lui a découvert ses traits hideux et repoussans (1)«. Elle le prie alors d'entrer chez elle au moins pour un moment; mais, se défiant de sa ruse, il lui dit adieu pour toujours et retourne à son hôtellarie.

Après avoir chanté l'amour pendant plus de quarante ans et en avoir joui lui-même, il est réduit à « chanter, appuyé sur son bâton, la vertu des femmes et le courage des hommes». Au monde, «qui laisse tous ses chevaliers sortir nus de son service, à cette divinité pour laquelle « il a risqué mille fois sa vie, et dont il est maintenant la risée», il prophétise une catastrophe prochaine et terrible.

Un poète a dit: « Les images qui passent dans les songes et dans les miroirs sont légères et « fugitives comme l'écuma que le vent disperse au loin«; ainsi ont passé les joies des Walther, « et les vertes bruyères, et le feuillage jauni, et le tilleul, et la forêt, et le chant des petits « oiseaux, et le poète lui-même. Le diadème de dame nature a blanchi ses cheveux et a quelque « chose d'épouvantable. Voici l'heure de la pénitence et du repentir, la mort affamée s'approche, « et la terreur blémit les joues». Depuis qua Walthar «a su discerner le bien et le mal, il n'a « commis que des fautes. Il était aveugle quoiqu'il eût les yeux ouverts, et trébuchait comme un « enfant, tout en cachant ses chutes au monde: ainsi par ses sottises, il enfonçait toujours sa « main dans le feu infernal, et augmentait continuellement l'affreux ricanement du diable. Il « n'y a que le saint Esprit qui puisse venir au secours de celui qui est fait à son image, et le « préserver de tout péril dans la vallée perdue». C'est ainsi que Walther souhaite terminer le rêve de sa vie terrestre par un pélerinage à la véritable patrie du Saint-Sépulcre. Quand il a revu sa patrie d'ici bas, il ne l'a pas reconnu; tout était changé; « ses amis d'enfance étaient « devenus des hommes et avaient oublié son visage. «

Tout en invoquant à cette occasion, ainsi que dans toutes ses autres productions religieuses, l'assistance de Dieu, de son Fils, de la Vierge Marie et des anges, et présentant toujours aux yeux du monde les souffrances du Christ, et en prêchant dans toutes ses poésies sérieuses la foi et l'amour de Dieu comme le plus haut degré du bonheur, Walther ne laisse pas de prier lui-même avec ferveur, et il regrette que cela lui arrive trop rarement. Il sanctifie une promenade matinale par una belle prière; et lorsqu'il commence un nouveau genre de versification (eine neue Tonweise), il débute ordinairement par les louanges de Dieu, « de qui viennent paroles et pensées», et par l'éloge de la sainte Vierge et des anges. Le recueil général de ses œuvres s'ouvre dignement par un magnifique cantiqua à la Trinité et à la sainte Vierge, plein de figures tirées de l'Ancien Testament et d'allusions sévères à la vie déréglée des chrétiens du jour.

Très versé dans l'histoire sainte, instruit des choses du passé par les livres saints et de celles de l'avenir par l'Apocalypse, initié par une participation active à l'histoire contemporaine, Walther devait sans doute aussi posséder les sciences et les traditions de son époque, particulièrement les règles de la poésie. Ses voyages à l'étranger ont dû y contribuer beaucoup, quoiqu'il

(1) C'est ainsi qu'apparut cette dame Welt (Monde) au plus jeune Wirnt de Gravenberg, poète du Wigalois, belle et accorte par devant, mais par derrière pleine de crapauds, de couleuvres et autres animaux immondes. L'on voit une statue dans ce goût contre l'église de Saint Sebald, à Nuremberg, et dans une chapelle de la cathédrale de Worms.

n'en parle pas à tout propos, comme beaucoup d'autres. Il fait même très rarement allusion à ses voyages. Il ne parle qu'une seule fois des vieilles traditions héroïques allemandes; mais l'esprit et le caractère, propres à cette époque ancienne, se sont retrouvés dans ses chants patriotiques, et y ont acquis une nouvelle splendeur.

En un mot, Walther est un poète dans l'acception la plus large du mot. Il saisit avec grâce et esprit tout ce que le présent a de beau, en même temps qu'il plonge ses regards enthousiastes dans l'avenir. « C'est un poète, celui dont les chants d'amour le consolent et consolent aussi « tous les autres, dont les conseils et la critique sont graves et sérieux, qui devient âpre et « mordant dans une juste colère, et qui, malgré cela, est rempli de l'amour le plus pur pour « son prochain ». En résumé, Walther est un véritable poète populaire, sa voix mâle et énergique était entendue de tous et il était à la hauteur de son siècle, qui, bien qu'il n'ait pas été exempt de troubles et de maux, était empreint de grandeur et d'éclat : il était un des hommes les plus distingués de son temps.

CHANSONS.

I.

I.

Recevez-moi comme le bien-venu; car je vous apporte des nouvelles, auprès desquelles tout ce que vous avez entendu jusqu'à présent n'est que du vent. Interrogez-moi, et si vous me promettez une récompense digne de vous, je vous dirai des choses qui rempliront vos cœurs de joie. Voyez donc ce que vous pouvez m'offrir.

II.

Je veux dire aux femmes allemandes des nouvelles qui feront bondir leur cœur. Je ne leur demanderai aucun riche présent, car elles sont trop élevées au-dessus de moi, et je ne suis qu'un pauvre et modeste troubadour. Non, je ne veux rien d'elles, qu'un sourire de leurs beaux yeux.

III.

J'ai parcouru bien des pays sous la solail, j'ai voulu voir des hommes meilleurs et mon âme s'en est repentie. Pourquoi mettrais-je mes affections dans des cités étrangères puisque les mœurs et les usages da ma patria les surpassent toutes?

IV.

Depuis l'Elbe jusqu'au Rhiu et de là jusqu'aux frontières de la Hongrie, habitent les plus belles femmes que j'aie rencontrées dans le monde; et si Dieu m'a donné le pouvoir de comprendre la beauté, j'affirme sur mon âme, que là les femmes du peuple valent mieux que les grandes dames des autres pays.

V.

Les hommes y sont fiers et aimables, les femmas y ont la douceur des anges. Et vous qui cherchez le vrai bonheur et la vertu, venez dans ma patrie, là vous trouverez aussi l'amour véritable. Eh! qu'il me soit permis à moi-mêma d'y vivre long-temps!

II.

I.

Sous le tilleul du vallon, dans la bruyère parfumée où se trouvait notre couche, vous pourrez trouver maint brin d'herbe froissé et mainte fleur languissante dans la vallée, à l'entrée de la forêt.

Ainsi chantait le rossignol.

II.

Je suis venu me promener dans le creux du vallon; celui que j'aime m'y avait déjà précédé, et il m'a reçu dans ses bras. O vierga Marie! quella ivresse inonda mon cœur! comme il me couvrit de baisers! baisers brûlans.

Le rouge en est encore sur mes lèvres.

III.

Il avait préparé notre coucha avec le duvet des fleurs et les roses de la vallée; si le voyageur s'égare dans le même sentier, le sourire montera de son cœur sur ses lèvres, et voyant les roses fanées et pâles, il pourra bien

S'apercevoir où reposait ma tête.

IV.

Oh! si quelqu'un avait découvert mon bien-aimé; s'il avait vu sa tête sur mon sein.—Dieu m'en préserve!—Je deviendrais toute confuse! Oh! mais qui connaîtra les mystères de notre couche, si ce n'est lui et moi, et un petit oiseau.

On m'a dit qu'il est fidèle.

III.

I.

Comme mes années se sont écoulées rapidement! ma vie est-elle un songe ou une réalité? Ce que j'ai pris pour des êtres vivans existait-il réellement? Ensuite je crois avoir dormi. Combien de temps? Maintenant il me semble être réveillé et les choses qui m'étaient connues autrefois comme le toit de mes pères me sont nouvelles à présent. Les hommes du pays où je suis né me sont inconnus et me paraissent comme des fantômes. Les compagnons de mon enfance sont devenus des hommes graves et tristes, les prairies se sont changées en solitudes, la forêt s'est éclaircie, la rivière seule coule encore comme autrefois. Quel est donc ce malheur qui pèse sur moi. Des vieillards accablés par l'âge et les souffrances me saluent comme s'ils m'avaient connu autrefois. Le monde me paraît plein de misères, et quand je me rappelle maintes journées passées dans la joie et le plaisir, qui se sont évanouis comme ces cercles formés à la surface de la mer, je m'écrie Hélas! toujours hélas!

II.

Hélas! pourquoi la jeunesse est-elle en deuil? Quels soucis peuvent rembrunir ainsi ces visages adolescens? Partout où ma vue se tourne elle ne rencontre que la douleur. Les danses et les chansons ont passé, les noirs soucis les remplacent. Oh! chrétiens, avez-vous jamais vu une telle affliction! Voyez, nos dames ont négligé leur toilette; nos chevaliers portent la livrée du serf. Il est venu de Rome des lettres fâcheuses qui nous ont ravi notre joie. Mon âme est triste jusqu'à la mort. Tout, jusqu'aux oiseaux du ciel, semble s'affliger avec nous. Est-il étonnant que le découragement se soit glissé dans mon âme? Que dis-je, insensé dans ma folle colère? Celui qui s'attache aux joies d'ici bas perd les félicités éternelles. Hélas! toujours hélas!

III.

Hélas! l'absinthe s'est mêlée au miel et en a gâté la douceur. Le monde brille au dehors des plus vives couleurs, mais au dedans il est sombre comme la mort. Que celui qui s'est laissé éblouir à son éclat trompeur se console! une pénitence légère peut expier de grands crimes. Chevaliers, songez à mes paroles! Vous qui portez le casque étincelant, la dure cotte de mailles

et les bonnes épées bénies! Oh! si Dieu permettait que je partageasse avec vous cette glorieuse expédition, ce voyage triomphant au-delà des mers! Que ne puis-je mériter, moi pauvre poète, un riche salaire! Oh! je ne vaux ni l'or, ni les riches terres seigneuriales, mais ce que tout bon soldat peut gagner avec la pique, la couronne éternelle! Oh! si mes vœux sont exaucés, si je pars avec vous, vaillante armée, alors je chanterai toujours Hosannah! et jamais Hélas!

III.

WOLFRAM D'ESCHENBACH.[1]

„ Laienmund nie beßer sprach. “

(Jamais bouche de laïque ne parla mieux.)

Ce barde est plus célèbre par ses grandes poésies narratives que par ses chants d'amour (2). Sa gloire d'auteur est due principalement aux traditions qui se sont conservées sur le tournoi poétique de la Wartbourg, lutte à laquelle il a pris une si grande part. Il n'est pas moins célèbre par ses poèmes de Parcival, de Titurel et de Guillaume et Kiburg; ses continuateurs, commentateurs et imitateurs n'ont pas peu contribué à ajouter à sa gloire; bientôt après sa mort son nom s'est trouvé entouré d'une espèce d'auréole, et il devint en quelque sorte lui-même un personnage poétique. On ne connaît pas le nombre et les noms de ceux qui ont complété ou refondu ses œuvres, mais ce travail est en grande partie attribué à Albert qui a vécu environ cinquante ans après lui.

Eschenbach faisait lui-même bien moins de cas de ses chants amoureux et chevaleresques, que de sa véritable qualité de chevalier. Il avoue formellement dans un de ses ouvrages qu'il demande de l'amour, non pour ses vers, mais pour ses armes et son titre.

Nous aurons à nous occuper spécialement des poèmes d'Eschenbach; qu'il nous suffise ici d'en faire connaître succinctement le sujet.

Le poème de Parcival traite du Saint-Gréal, fameuse relique ou vase contenant le Saint-Sacre-

---

(1) Cette notice sur Wolfram est en grande partie de M. de Hagen.

(2) Minnelieder.

ment. Voici ce que les légendes et le poème rapportent sur le Saint-Gréal. C'était un vase formé d'une seule émeraude, tombée de la couronne que l'archange Michel avait arraché de la tête de Satan. Ce vase contenait le Saint-Sacrement, d'après d'autres le sang du Sauveur recueilli par Joseph d'Arimathée, et il avait été long-temps confié aux anges qui le tenaient suspendu dans les airs loin des regards des mortels.

Titurel fit construire un temple d'après un dessin que la main de Dieu avait tracé sur le mont Salva dans la Gallice. Ce temple renferma dès-lors le vase sacré, et il devint la demeure d'un ordre monastique et chevaleresque qui prenait le nom de Templiers; ces chevaliers furent chargés du soin de veiller à la sûreté de la relique, de l'édifice et du royaume qui en dependaient. Le roi du Saint-Gréal en était en même temps le chef ecclésiastique. Le choix du roi était toujours déterminé par la volonté de Dieu, et il se trouvait chaque fois inscrit miraculeusement sur le vase même. C'est à une pareille intimation divine que Parcival, un des chevaliers de la table ronde, dut son élévation.

Il advint, lorsqu'en occident le péché et la corruption eurent fait des progrès, que Dieu ordonna la translation du Saint-Gréal dans l'Orient, Parcival était alors roi du Gréal. En un jour le vase, le temple, le royaume, et l'ordre des défenseurs de ce temple furent transportés dans l'Inde. Là vivait une tribu chrétienne dont le prêtre Jean était le chef. Cette tribu, qu'entouraient des peuples païens, avait conservé la religion du Christ dans sa pureté originaire. Le nom de Jean devint aussi celui de Parcival et des rois qui lui succédèrent.

Tout se trouve réuni ou plutôt mêlé dans cette étrange fiction : la révolte de Satan, la guerre de Troie, les anges, la chevalerie, l'évangile, l'orient, l'occident, les empereurs romains.

Titurel suivant les légendes anciennes avait été en possession de ce trésor avant Parcival; cependant le poème qui porte son nom a été fait après celui de Parcival.

Guillaume et Kiburg font le sujet d'un autre poème épique d'Eschenbach. Kiburg était la femme de Guillaume d'Orange, dont la sœur avait épousé Louis-le-Débonnaire fils de Charlemagne. (1)

Tous ces poèmes ne formaient pas, dans l'état où Eschenbach les avait laissés, un tout complet; ils ont, ainsi que nous l'avons dit déjà, obtenu le complément nécessaire d'autres poètes et écrivains et principalement d'Albert.

Voici le portrait de Wolfram, tel qu'il se trouve à Paris dans la collection manuscrite des troubadours allemands. Il est revêtu d'une armure de mailles recouverte d'une cotte d'armes, son épée est soutenue par un ceinturon. Le casque en tête et la visière baissée, une lance dans la main droite, il est posé devant un cheval sellé et couvert d'une housse traînante; un jeune page tient le destrier par la bride et lui caresse les naseaux. C'est ainsi que nous apparaît le chevalier d'Eschenbach, tout prêt au combat, avec des armes courtoises ou effilées. Ses armoiries consistent en deux couteaux sans pointes, placés dos à dos, argent sur champ de gueules. Elles se retrouvent sur le casque, sur la flamme de la lance et sur la housse du coursier.

Un grand nombre de familles toutes anciennes et nobles portaient le nom d'Eschenbach. La plus connue était celle des barons d'Eschenbach, de Suisse, laquelle fut enveloppée plus tard dans l'assassinat de l'empereur Albert et presque détruite. Les armoiries du barde nous font voir qu'il n'appartenait pas à cette famille, mais bien à la maison franconienne du Nordgau qui prend son nom de la petite ville d'Eschenbach.

---

(1) Ici commence le travail de M. de Hagen.

Le nom de notre poète n'a cessé d'être en honneur en Allemagne, et nous voyons que vers le milieu du XVe siècle, le poète bavarois Püterich de Reicherzhausen fit un pélerinage à l'église de Notre-Dame-d'Eschenbach, au tombeau de Wolfram qu'il vénérait par-dessus tout.

Wolfram appartient plus particulièrement à la Bavière, et dans une occasion il se donne lui-même la qualification de Bavarois, parce qu'à cette époque, comme aujourd'hui de nouveau, le Nordgau faisait partie de la Bavière. C'est donc à lui avant tous les autres et à ses œuvres, qui sont rangées parmi les plus importantes de l'ancienne poésie allemande, qu'était due une place distinguée dans la demeure du roi de Bavière.

Wolfram d'Eschenbach portait aussi le nom de Pleienfeld, et, de même que dans Titurel l'auteur de la continuation de ce poème lui donne ces deux noms; nous voyons aussi Püterich l'appeler Eschenbach et Pleienfeld. Ce dernier nom provient peut-être de celui d'un bourg situé non loin d'Eschenbach et qui appartenait à Wolfram ou à sa famille.

Quoique seigneur et châtelain par naissance et par héritage, il se plaint de sa pauvreté et entre au service d'un seigneur plus riche, sinon comme tenancier, au moins comme chevalier; mais non pas en qualité de poète de cour, ainsi que Walther nous apparaît fort souvent.

La première chose que nous apprend Wolfram dans ses vers, c'est sa nomination et sa réception au rang de chevalier. Dans un chant alternatif avec le clerc ou chancelier thuringeois Henri et le tenancier de Henneberg Biterolf, Wolfram rappelle qu'il fut reçu chevalier et doté d'une armure et d'un cheval par le comte Poppo XIII de Henneberg, à une fête brillante qui eut lieu dans uue prairie près de Masfeld, non loin de Meiningen, et qui fut rehaussée par la présence de nobles preux et de belles dames.

C'est certainement en qualité de chevalier que nous le trouvons au concours poétique de la Wartbourg (1206-7), dont nous avons parlé avec détail quand il était question de Walther. Il y fut appelé sous la présidence du landgrave, comme juge de cette lutte, dont l'enjeu n'était rien moins que la vie du vainen, ainsi que l'avait voulu Henri d'Ofterdingen.

Bientôt Wolfram combat lui-même ce dernier, élève le prince de Thuringue au-dessus de maint roi, le présente comme un modèle à suivre; il déclare vouloir bannir l'orgueilleux et malin esprit d'Ofterdingen, et finit même par demander sa mort; il ne s'apaise que grâce à l'intervention de la landgrave. Ofterdingen, de son côté, le raille par des jeux de mots. Dans une deuxième lutte, les principaux combattans sont Wolfram et le savant Klinsor, initié dans les *arcanes* de la sorcellerie. Ce dernier qui avait pris la place d'Ofterdingen, ouvre le combat par des énigmes, et, aidé du malin esprit, il soulève tous les secrets de la nature et de la science. Mais la sorcellerie et la fausse sagesse sont chevaleresquement déjouées par Wolfram, lequel, en sa qualité de laïque, ne s'inspire que de la simplicité chrétienne et de la parole divine qui résout ou détourne les énigmes et les questions insidieuses, et décide de tout en dernier ressort.

Les traditions locales et historiques se sont formées de diverses façons de ces chants alternatifs, dont il resta long-temps un vif souvenir. La tradition ajoute à la fin de l'histoire de Wolfram que, dans la chambre qu'il occupait à Eisenach, chez son hôte Gottschalk, il fut visité par le démon familier de Klinsor qui était arrivé de la Transylvanie à Eisenach en traversant les airs, et s'était abattu chez un bourgeois de cette ville du nom de Hellegrève, c'est-à-dire comte de l'Enfer.

Ce mauvais esprit familier de Klinsor écrivit sur le mur de la chambre de Wolfram le témoignage ironique qu'Eschenbach était «un laïque», et il lui plaisait d'entendre par laïque, ignorant. L'hôte chez qui Eschenbach s'était logé, fit arracher la pierre où se trouvait cette inscription *infernale* et la fit jeter dans la Hörsel, ruisseau d'Eisenach. Mais la chambre s'appelle encore

les vignes d'Erfurt étaient encore incultes et foulées par les chevaux de combat: c'est sans doute lorsque le roi Philippe de Souabe, en guerre avec le landgrave Hermann, fut assiégé à Erfurt par l'allié de ce dernier, Ottokar, roi de Bohême, en 1204. Eschenbach avoue qu'il aurait désiré être soldat au siège de la ville, parce qu'il s'y trouvait alors des provisions de bouche et du vin en abondance, et que personne n'y buvait de la bière; il ajoute que pendant la famine dans la ville assiégée, le comte de Wertheim n'avait porté les armes qu'à contre-cœur. Il paraît qu'à cette époque la bière de Franconie n'était pas aussi excellente qu'elle l'est aujourd'hui, surtout dans cette contrée si riche en houblon (les environs de Spalt), tandis que le vin de Wertheim avait déjà acquis quelque réputation. Ensuite Eschenbach rappelle les tournois et les joyeux amusemens des chevaliers dans les prairies d'Abenberg; et dans le poème de la Wartbourg, il nomme, parmi les quarante dames de la suite de la landgrave, la vicomtesse, fille de l'illustre Abenberg. La margrave, dont la beauté brilla du Hertstein sur toute la contrée, et qui possède l'amour d'un chevalier au bonheur duquel chacun porte envie, est sans doute Mechtilde, la jeune veuve (1205) du margrave de Hohenbourg, dans le Nordgau. Il y est aussi question d'une poêle à gâteaux (*Schmalzkuchen*) de Truhendingen, qui se rapporte sans doute à la réception hospitalière du poète dans la résidence des comtes de Hohen-Truhendingen, près de Ansbach. Remarquables sont les jeux qui se font pendant le carnaval entre les revendeuses guerrières de Tolenstein, où était jadis le siège d'une famille de comtes. Près de cette résidence, comme des images de grandeur et d'abondance, se trouvent la forêt de Spessart, la forêt noire (*Schwarzwald*), le Lechfeld (célèbre par la bataille avec les Hongrois), et le Rhin. Il est fait également mention de chevaux de la Hongrie, et d'un peuple *Wende*, au pied de Rohas, montagne de Styrie. Le poète parle ensuite des bijoux et des étoffes précieuses de Gand, Lunders et Arras; enfin il compare le jeune Parcival monté sur son destrier avec des tableaux de maîtres de Cologne et de Maestricht, ce qui forme le témoignage le plus ancien qu'on puisse invoquer en faveur de l'école de peinture du Bas-Rhin (1). On ne saurait assez s'étonner que des choses si étrangères à l'époque de Parcival et au théâtre de ses hauts faits puissent trouver place dans ce poème; mais il faut toujours prendre en considération qu'Eschenbach voulait ainsi rapprocher de son époque et fondre avec ses propres gestes le roman ancien.

Les bornes qui marquent les limites des pays connus de lui, et celles auxquelles s'étendent ses narrations, sont: le siège impérial d'Aix-la-Chapelle, le Bodensée ou lac de Constance, la Styrie et les vignes de Botzen. Aucun document ne prouve qu'Eschenbach ait connu des pays plus lointains.

Il dit que la chronique d'où il a tiré l'histoire de Guillaume est d'origine française, c'est-à-dire, du nord de la France.

Eschenbach composa ce poème de la même façon que son Parcival. Il avoue qu'un paysan champenois le surpasse facilement dans la connaissance de la langue française; c'est pourquoi il ne veut pas mêler à son œuvre du français inintelligible, et si son allemand n'est pas toujours bien fleuri et bien élégant, «néanmoins celui qui ne le comprendrait pas serait probablement « encore trop jeune». Ce trait paraît principalement dirigé contre le poème des amours de Tristan et Yseult, de Godefroi de Strasbourg, qui, en effet, employait beaucoup de mots français, et même des vers entiers de cette langue, accompagnés de leur traduction en allemand; ce que

(1) C'est de ce passage dont il est question, tom. 1, pag. 76.

d'autres auteurs anciens imitèrent par élégance. Escheobach lui-même en offre beaucoup d'exemples dans son Parcival.

Dans Guillaume, le style est plus pur, plus mâle, plus concis; l'exposition, répondant au sujet, se ressent moins de l'exaltation romantique de la jeunesse, et présente d'une manière grave et historique la vérité, qu'elle embellit cependant d'une élocution brillante et animée dans la version allemande. Ce poème a de la ressemblance avec l'épopée ancienne. Le poëta rend aussi compte des anciennes luttes entre Charlemagne et Baligan, père de Louis et de Terramer, et surtout de la bataille de Ronceveaux. Dans ses récits, Eschenbach prouva qu'il a vu les combats et les joutes chevaleresques, tant la description qu'il en fait est animée et paraît fidèle. Il peint à larges traits l'amour et la constance de Guillaome et de Kiburg, laquelle défend courageusement le château fort avec des femmes, pendant que Guillaume se rend à cheval chez son beau-frère où il n'accepte que du pain et de l'eau, et refuse tout baiser, même celui de l'amitié, jusqu'à ce qu'il soit revenu avec des secours. Avant cela, le poète redit les plaintes touchantes de Guillaume sur son neveu Vivians, blessé mortellement. Quand Guillaume vit la bataille perdue, tout seul il se chargea du cadavre, et se fraya un passage à travers l'armée ennemie. Dans un combat qui suit et qui fut livré pour venger la mort de cet adolescent courageux, apparaissent comme deux figures colossales, le grand-père du jeune homme, Heimerich, et sa grand'mère Irmengarde, qui, elle aussi, veut encore saisir les armes. Un nouveau personnage est Rennewart (Raynouard), frère de Kiburg, dont la force est égale à celle d'un géant, et qui, ravi jeune à ses parens, sert à la cour du roi Louis comme valet de cuisine; mais qui par ses manières, laissant pénétrer sa véritable origine, gagna le cœur de la belle Alice, fille du roi, punit rudement ceux qui le raillent, et devenu l'écuyer de Guillaume, terrasse hommes et chevaux avec sa perche immense.

Néanmoins, dans une histoire si simple, il se trouve des dissonances très fortes; telle que la position hostile de Kiburg vis-à-vis de son père, de son premier mari, et même de son propre fils devenu grand. Une chose encore plus affreuse, c'est que Rennewart savait depuis long-temps qu'il était le fils d'Arabèle, et que, courroucé qu'on tardât tant à le racheter, et se refusant encore à embrasser le christianisme, il engagea la lutte contre son père et tua un de ses frères.

Nous avons déjà vu qu'après Eschenbach est venu un poète qui s'est chargé de compléter ses œuvres. Il existe encore des fragmens originaux d'Eschenbach pour le poème de Titurel, et c'est de ces fragmens que ce continuateur a fait usage.

Une singularité remarquable, c'est que ce continuateur n'a pas seulement retravaillé ces fragmens avec une entière liberté, mais qu'il s'est aussi identifié avec la personne d'Eschenbach de manière à faire illusion.

A l'ouverture du poème, après une invocation, le continuateur remarque que l'on a qualifié son poème de Parcival d'incompréhensible et lui-même de désordonné. A cause de cela, il répète et explique le prologue de Parcival que ce reproche atteignait le premier. Ensuite il procède au complément du poème dont l'objet principal est l'histoire du Saint-Gréal. Malgré toute l'importance qu'il sait donner au poème qui contient l'histoire tragique des amours des deux héros Gahmuret et Tschonatulander, étrangers tous deux à la souche royale de Saint-Gréal et de son ordre de chevalerie, il glorifie à la fin le loyal et pur Parcival qui réunit les deux qualités.

La source romane du poème de Titurel est probablement la même que celle du Parcival, dont les deux auteurs présumés, le païen Flegetanis, de la souche de Salomon, et le provençal Kyot, sont également nommés ici comme dans le Parcival; on trouve aussi dans maint endroit des expressions et des tournures françaises. Le continuateur d'Eschenbach avoue également

comme Eschenbach lui-même qu'il n'est pas clerc (Schriftgelehrt), il se plaint de son peu d'aptitude à la poésie et de la difficulté de son travail. Malgré cela, au nom de Dieu et pour l'édification de tous, il se met à ce grand ouvrage qui laisserait après lui encore assez de travail pour trois autres. Il dit que la gloire en revient à la seule *Aventure*; mais qu'ici elle a fait des bonds si hardis, qu'il voudrait lui résister et la supplier de la dispenser d'un travail auquel il ne peut consacrer son repos et sa vie sans une compensation suffisante.

C'est ainsi qu'il commence peu après avec dame *Aventure*, un dialogue dans lequel il prend tout-à-fait la qualité de seigneur Wolfram d'Eschenbach et de Pleienfeld. Malgré tout cela, ce continuateur de Wolfram oublie plusieurs fois son rôle, se distingue de son devancier et même à la fin décline son nom et se trahit visiblement comme son continuateur. C'est à cause de cela que, dans les manuscrits et les anciennes éditions, on a altéré diversement ou omis tout-à-fait ces passages. Il y est dit expressément qu'il veut compléter le Parcival d'Eschenbach.

Un collier funeste, qui n'a été fait, il est vrai, que pour un chien braque, mais qui, brodé en dedans et en dehors et orné de belles sentences, est pourtant un don précieux de l'amour, joue ici un rôle presque aussi important que le Saint-Gréal, l'un étant précieux comme objet séculier, l'autre comme objet ecclésiastique et sacré. Le collier rappelle celui d'Eriphile de Thèbes. L'animal retenu par ce collier s'échappe des mains de Sigune avant qu'elle ait achevé de lire les sentences qui s'y trouvent; et c'est en poursuivant le chien fugitif, qu'est tué son bien-aimé Tschonatulander, pour lequel ensuite elle se consume en plaintes.

Dans le récit de cette aventure de la lesse du brachet, tel qu'il se trouve encore dans les fragmens laissés par Eschenbach, l'arrangeur postérieur dit que les deux bouts de la courroie, passés dans l'anneau du collier, s'étaient séparés, et étaient restés dans cet état pendant plus de cinquante ans, jusqu'à ce qu'ils aient été rejoints par un nouveau maître nommé Albert. L'arrangeur veut dire par là que c'est lui qui a continué l'histoire et qui, en la terminant, en a réuni les deux bouts. Cet Albert paraît avoir fait le poème pendant qu'il était au service d'un prince de Carinthie, au temps de Richard de Cornouailles qui était empereur d'Allemagne en 1257–1272.

Ici il ne nous reste pas de doute sur le nom du continuateur d'Eschenbach; mais il n'est pas également sûr que tout ce que celui-ci avait esquissé, ait été refondu ou complété par le même Albert.

Je ne puis mieux faire, pour faire comprendre à mes lecteurs l'histoire du brachet et de la lesse, que de les renvoyer aux poètes allemands ou à leurs commentateurs.

De tous les ouvrages attribués à Eschenbach, sans en excepter même le *Parcival*, ce fut le *Titurel* qui contribua le plus à sa célébrité. On en a pour preuves toutes les copies qui en furent faites pendant une suite de siècles.

Le même imbroglio que dans le *Titurel* se retrouve dans un poème intitulé *la Guerre de Troie*, attribué aussi à Eschenbach. Dans le courant de l'ouvrage, un Wolfram (1) s'en déclare l'auteur à plusieurs reprises; il s'y donne comme encore jeune et inexpérimenté; de façon qu'on peut regarder cette production comme un travail de sa jeunesse. Il compose aussi en dialoguant avec dame Vénus (*Frau Minne*); et comme Eschenbach, il fait de fréquens appels à sa dignité de chevalier; mais peu après il s'oublie bien autrement que le continuateur du Titurel; il outre sa jactance à propos de sa dignité de chevalier, il se vante de ses combats avec des dragons, et fait

(1) Se donnant aussi dans quelques passages le nom d'Eschenbach

sans cesse des citations, accompagnées d'appels à ses sources et à ses garans. Bref, cette Iliade *post Homerum* est le produit d'un improvisateur poétique du XIVe siècle qui rime à l'aventure, et qui veut mettre ses élucubrations vagabondes à couvert sous le nom célèbre et respecté d'Eschenbach.

Les poèmes de *Godefroi de Bouillon*, de *Frédéric de Súabe* et d'*Alexandre-le-Grand* attribués également à Eschenbach ont été reconnus ensuite comme l'œuvre d'autres faiseurs, et il est probable qu'il en est de même de l'*Histoire rimée des empereurs*, que l'on donne aussi comme étant de lui.

L'opinion presque générale lui attribue aussi le grand poème héroïque d'*Otnit*, *Hug* et *Wolf Dietrich*, d'après les témoignages des manuscrits et des vieilles éditions du *Heldenbuch*.

On trouve dans les ouvrages d'Eschenbach, des allusions *personnelles* et significatives sur l'amour. Wolfram murmure plusieurs fois dans Parcival contre le dieu malin; il se plaint aussi d'une maîtresse impitoyable, qui le laisse depuis si long-temps sans récompense qu'il se détermine enfin à se soustraire à son empire. Malgré sa courtoisie et la haute estime qu'il professe pour les dames, il est néanmoins courroucé contre une d'elles dont l'inconstance l'a abreuvé de honte, et contre laquelle il s'est tellement laissé entraîner en paroles, que les autres femmes lui en gardent rancune et qu'il en éprouve un profond repentir. Malgré cela il prie les dames de ne pas se hâter de le condamner; il leur signifie qu'il est encore en état de juger leurs faits et gestes; qu'il ne veut être le champion que des chastes; que c'est à elles seules qu'il consacre son chant et sa chevalerie. Il déclare ne vouloir conquérir le don d'amoureuse merci (1) que par son bouclier et sa lance.

Il espère avec confiance que les femmes de sens qui liront son *Parcival*, reconnaîtront qu'il a mieux parlé d'elles en général, qu'il n'en a chanté une en particulier; ce qui, sans doute, se rapporte à la femme inconstante dont il a été question. Il n'est pas d'accord avec ses maîtres et ses prédécesseurs, surtout avec Veldeke, qui font naître l'amour par les flèches de Cupidon et par le flambeau de sa mère Vénus; quant à lui, il déclare que le véritable amour ne peut naître que de la fidélité. Il se plaint que jamais il ne lui survient de ces douces aventures, telles qu'il en arriva à Gawans, dans Parcival, dans le lit duquel se glissa une séduisante damoiselle. Il jure qu'il préfère les hanches des suivantes de Kiburg, à un faucon de chasse, et il ferait ses délices d'un embrassement comme celui qui eut lieu entre Kiburg et son époux. De même il préfère le corps nu de la belle Jeschute qui s'avançait à cheval couverte de haillons, à celui de mainte dame bien parée. Au sujet de l'incompatibilité de l'amour et de l'enfance, il n'est pas d'accord avec Walther; car, dit Eschenbach, l'amour qui commence dès la tendre jeunesse est le plus durable. Parmi ses peintures les plus gracieuses il faut compter l'amour enfantin qui éclata *comme une rose humectée de rosée* entre Tschonatulander et Sigune. A la question de la jeune fille, si l'amour est *il* ou *elle* (2), et si elle doit garder l'amour près de ses poupées ou l'attirer comme un faucon sur son poignet, le jeune homme, déjà plus instruit comme messager galant de Gahmuret, lui enseigne que l'amour atteint indistinctement l'enfance et la vieillesse, tout ce qui vole, court, marche ou nage; personne ne pourrait louer suffisamment ses œuvres et ses miracles.

Sigune exige qu'il combatte vaillamment pour la posséder, et l'assure que toutes les eaux

(1) Minnesold.

(2) Dans le *Frauendienst* d'Ulrich de Lichtenstein, une damoiselle fait la même question. Les mots allemands *Minne* et *Liebe* (caritas) et le mot latin et roman *amor* sont également masculins et féminins, et le sont aussi par leurs effets.

brûleraient plutôt, avant que son amour finît; «ainsi l'amoureux partit et l'amante resta» (So schied Lieb, und blieb Lieb daheim). Le véritable amour élève le jeune écuyer comme les enfans qui apprennent à se tenir debout contre une chaise. L'amour est déjà puissant dans l'enfance, un aveugle même lui est soumis; aucune langue ne pourra jamais conter ses merveilles; les moines et les ermites ne lui échappent qu'avec peine; il a vaincu les puissans chevaliers; bref il règne sur la terre et dans le ciel, partout excepté en enfer. Un amour généreux porte aux exploits, et en est la plus douce récompense; les exploits, en retour, font aussi naître l'amour. L'échange et l'enlévement des cœurs si souvent répété, surtout dans les *Scheide* et *Tage-lieder* (chants du gardien qui annonçaient les crépuscules et qui devenaient des chants d'adieu), est déjà mentionné aux adieux de Guillaume et de Kiburg, et à ceux de Raynouard et d'Alice.

C'est ainsi qu'Eschenbach avait donné tout son cœur à l'amour et à la chevalerie. Ses chants sont d'autant plus vifs qu'ils sont l'expression sincère de ses sentimens. Il blâme ceux qui chantent l'amour sans l'avoir ressenti. La femme coupable d'une de ces chansons est probablement cette inconstante de laquelle il se propose de ne plus parler pour ne pas s'attirer la haine des femmes. Il s'est choisi une maîtresse vers laquelle « ses yeux veulent s'élancer découverts, *comme « un faucon de chasse sans capuchon*, et qu'il voit aussi la nuit, *tel qu'un hibou*, avec son cœur ». Il se plaint ensuite de cette maîtresse adorée en secret, à la poitrine de faucon, à la bouche vermeille appelant le baiser, aux joues roses auprès desquelles auraient pâli celles de la déesse Vénus si elle vivait encore, mais au cœur plus dur qu'une bélemnite. Si elle n'a pas pitié de ses souffrances, il errera partout comme une bête féroce (probablement est-ce aussi une allusion à son nom de Wolfram); mais qu'elle veuille bien songer à sa fidélité. Dans la saison des roses, au mois de mai fleuri et touffu, il exhale de nouveaux soupirs avec le rossignol et les chantres de la forêt par monts et par vaux, et supplie son amante, qui l'a tant de fois affligé, de le récompenser de ses longs services.

Les *Tageweisen* ou *Wachterlieder* l'emportent presque sur toutes les autres chansons; elles disent gracieusement l'amour récompensé en secret, et les embrassemens si serrés *que même trois soleils ne parviendraient pas à luire entre les deux amans*. Une de ses chansons, cependant, contient l'expression de son sentiment loyal et ferme : *que l'amour qui ne craint ni espions, ni surveillans, ni la clarté du jour*, est le plus fortuné,—c'est-à-dire l'amour d'une épouse chérie. (1)

Quant aux opinions politiques et religieuses, on aurait peine à en trouver, chez Eschenbach, une manifestation directe. Il paraît avoir toujours fidèlement rempli ses devoirs de chevalier et de feudataire, et être toujours resté fidèle à l'église. Il semble plutôt prévenu en faveur de l'omnipotence du pape, que disposé à la révoquer en doute. La mention qu'il fait du couronnement de l'empereur Otto, et son silence à l'égard de Philippe et Frédéric de Hohenstaufen, le témoignent assez.

---

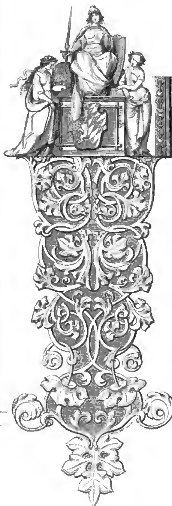
(1) Toutes ces chansons se trouvent dans la collection des Minnesinger, de Von der Hagen.

CHAPITRE PREMIER.

TRAVAUX ENTREPRIS PAR LE ROI,
DANS LEURS RAPPORTS AVEC LES ARTS, AVEC LA LITTERATURE ALLEMANDE,
ET AVEC LA GLOIRE NATIONALE.

I.

NOTICES PRÉLIMINAIRES. — WALHALA.



L'AMOUR de la gloire n'est sans doute pas étranger aux entreprises du roi, mais je me plais à en découvrir les motifs dans un sentiment plus noble encore. Aucun Allemand n'a senti plus vivement que le roi les outrages et les calamités que la république française, dans l'exercice de sa liberté, et l'empire, dans son amour des batailles, ont déversés sur l'Allemagne. Ces atteintes à l'honneur et au bien-être du pays ont laissé une impression profonde dans son âme. C'est à ce sentiment que se rattachent les premiers symptômes de son amour pour les

arts, toujours dans une étroite liaison avec celui de la gloire nationale; c'est dans ce sentiment qu'il faut chercher le premier mobile de l'immense activité qu'il a déployée depuis.

En 1806, il voyageait en Espagne. Il était à Figueras lorsqu'il reçut de Napoléon l'invitation de se rendre à l'armée de Pologne; il la rejoignit la veille de la bataille de Pultusk, où il fut chargé de commander une division des troupes bavaroises, faisant partie des armées d'invasion.

C'est à son passage par Berlin (il était bien jeune encore) qu'à la vue de la belle porte de Brandebourg, surmontée du quadrige, dont plus tard elle fut dépouillée par le vainqueur, il sentit naître en lui le desir de perpétuer, par un monument d'une haute importance, d'un sens profond et d'un caractère grandiose, la gloire passée de sa noble patrie, de cette Allemagne qui, dans les dernières années, avait éprouvé de si cruelles vicissitudes. Johannes Müller, qui alors se trouvait à Berlin, appuya cette idée. Il faut, dit le prince, retirer des décombres les illustrations nationales et leur consacrer un Panthéon; le nom de Walhala fut adopté plus tard. Ceci se passait à la fin de l'année 1806.

Ce fut dans cette même ville, le 7 janvier de l'année suivante que le prince, donnant suite à ce projet, vint, pour la première fois, visiter l'atelier du sculpteur Shadow, qui est maintenant directeur de l'académie de Berlin, pour s'entretenir avec lui sur ce sujet. Il était accompagné, dans cette visite, de l'architecte prussien Moser et de l'inspecteur de la galerie de Munich, Dillis. Le lendemain Dillis revint encore chez Shadow, et le 10 du même mois le sculpteur fut mandé chez le prince pour y passer un contrat; il reçut à titre d'arrhes 100 louis pour deux bustes, qui furent définitivement commandés chez lui.

Le prince se rendit ensuite en Pologne, ainsi que nous l'avons déjà vu, et Dillis retourna à Munich.

Les commandes des bustes, qui ont été faites à Schadow pour le Walhala, sont ceux de :

Wieland,	né en 1733,	mort en 1813.
Klopstock,	né en 1724,	mort en 1803.

Kant,	né en 1724,	mort en 1804.
Haller,	né en 1708,	mort en 1777.
Jean Müller,	né en 1752,	mort en 1809.

Ce célèbre historien a posé en présence du prince; pendant ce temps le prince lui adressait des questions sur l'histoire de la Bavière et obtenait les réponses les plus précises sur les évènemens et sur les dates. L'érudition et la mémoire du savant faisaient l'admiration du prince.

Le même artiste a encore été chargé de faire les bustes,

De *Copernic*,

De *Leibnitz*,

D'*Otton Gericke*, inventeur des pompes,

De *Conrad le Salien*,

De *Henri l'Oiseleur*,

D'*Otton le Grand*, empereur d'Allemagne,

De *Henri le Lion*, duc de Bavière et de Saxe, né en 1129,

Du *comte de la Lippe*, maréchal au service de Portugal, mort en 1777,

De *Frédéric le Grand*,

Du *duc de Brunswick*, général de Frédéric le Grand.

Beaucoup d'antres bustes furent commandés à des artistes prussiens: nommément à Ranch dix bustes, à Tiek 25, et trois autres à Wrede, Ritsch et Wichmann.

L'entreprise du prince en resta là, et ce ne fut qn'en 1814, à la chute de Napoléon, qu'elle fut reprise. L'académie de Munich en publia le programme par ordre du prince, et les artistes de tous les pays furent invités à y concourir en communiquant chacun son projet. Ce fut au plan d'un jeune architecte de Munich que l'académie décerna le prix et qu'elle accorda sa sanction; mais le princc en décida autrement et chargea Klenze d'en présenter un nouveau. Celui-ci fut enfin définitivement agréé, et ce fut à dater de 1820 que commencèrent les travaux préparatoires. L'arrangement intérieur ne fut arrêté qu'en 1830. Ce

fut dans l'intervalle de ces deux époques, que furent commandés au sculpteur Wagner à Rome les bas-reliefs en forme de frise, représentant l'histoire primitive de la nation allemande, et à Rauch six *victoires* ailées, ainsi que le modèle d'un groupe qui ornera un des frontispices. Ce dernier travail, dont l'exécution a été confiée à Schwanthaler, se continue maintenant dans ses ateliers; ce même artiste exécutera les statues du second frontispice, d'après sa propre composition. J'en ai vu l'esquisse lors de mon dernier voyage à Munich, en février 1837, et j'en donne la lithographie dans le cahier. Cette composition est peut-être l'ouvrage le plus important de ce célèbre artiste; il représente le combat de Hermann.

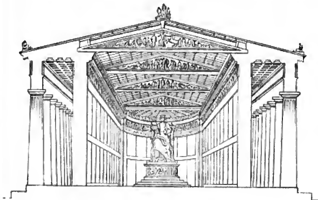
Cette construction se poursuit entièrement d'après les plans et sous la direction de Klenze, qui a dû à la confiance du roi d'être chargé, ainsi que nous le verrons plus tard, de la plupart des constructions projetées et ordonnées par le roi, et qui se trouve ainsi, plus qu'aucun autre artiste, associé à la gloire de son règne.

Le mot Walhala est aussi ancien que la race et la langue des Germains. C'était ainsi que s'appelait le palais où leur imagination plaçait les héros qui périssaient dans les combats. La pensée poétique qui avait créé ce palais, l'entourait de champs de combat, d'arbres, de bocages, de sites charmans: c'était leur Élisée.

Ce bâtiment, éminemment monumental, est placé dans la situation la plus heureuse, à une lieue de Ratisbonne, au haut d'une colline escarpée, que baignent les eaux du Danube.

Les constructions qui forment la base de l'édifice s'étendent en terrasses jusqu'au fleuve. Le temple est bâti en marbre blanc de Salzbourg. Le parallélogramme que forme ce temple, a trois cents pieds de longueur à sa base, et cent pieds de largeur; sa hauteur est à-peu-près de soixante-quinze pieds. Intérieurement, les murs latéraux seront garnis de plus de cent cinquante bustes des Allemands les plus célèbres de toutes les époques; les intervalles seront recouverts d'ornemens architectoniques, et contiendront les

statues et les bas-reliefs que nous avons déjà cités. Les constructions ont commencé en 1830, et elles doivent être terminées en 1840 *. Les murs seront intérieurement surmontés d'une voûte en berceau, qui suivra toute la longueur du bâtiment et qu'interrompront des ouvertures carrées destinées à y faire entrer le jour. Je ne puis m'imaginer qne cette disposition architectonique soit appropriée au style du bâtiment et qu'elle produise l'effet qu'on paraît en attendre. J'aurais préféré une charpente horizontale à jours, ornée de sculptures en bois, en fer ou en bronze. On pourrait faire dans le toit des ouvertures qui suivraient la forme de la charpente, et qui seraient fermées par des fenêtres bordées d'arabesques sur verre. Cette petite gravure fera comprendre mon idée.**



PROJET POUR L'INTÉRIEUR DU WALHALA.

* On a dit que les dépenses de cette construction ne s'élèveraient qu'à deux millions de florins ; mais la source de ce renseignement n'est pas parfaitement sûre, et je serais tenté de croire que les dépenses seront bien plus considérables.

** Ceci se trouvait écrit en 1835. Je crois que le projet d'une voûte a été abandonné. Voyez chap. IX, Architecture.

J'ai commencé par le Walhala, quoiqu'il ne soit pas achevé, car ce monument est l'expression vivante de la pensée du roi : c'est le prologue de sa vie. On comprend la direction que l'activité de ce prince à prise, quand on connait la tournure poétique de ses idées, ses sentimens patriotiques et religieux, l'intérêt qu'il montre pour la littérature nationale, le respect qu'il porte aux auteurs classiques de l'antiquité et la connaissance qu'il en a.

Il n'entre pas dans mon plan de fournir ici une description détaillée de l'édifice sous le rapport architectonique, je me bornerai seulement à donner la représentation du bâtiment dans une gravure qui se trouve en tête du cahier et qui a été exécutée d'après un tableau de Klenze.

Les autres monumens de gloire nationale et d'utilité publique fondés par le roi, ou dont la construction a été définitivement arrêtée, préparée ou commencée, sont :

Les arcades du jardin, d'après le plan de l'architecte Klenze, § II.

La Glyptothèque ou Musée des antiques, d'après le plan du même architecte, § III.

La Pinacothèque, ou Galerie de tableaux, d'après le même, § IV.

La nouvelle aile du château du côté méridional, ou du côté du théâtre, d'apres le même, § V.

Une seconde nouvelle aile du château du côté opposé, qui est celui du jardin et des arcades. Ce bâtiment est aussi appelé le *Palais des fêtes*, également d'après Klenze, § VI.

La Chapelle de tous les saints, ouvrage du même architecte, § VII.

La Basilique et le couvent encore en construction, et confiés à l'architecte Ziebland, § VIII.

L'Église de Saint-Louis, non encore achevée, d'apres l'architecte Gärtner, § IX.

L'Eglise du faubourg de l'Au, d'après Ohlmüller, § X.

L'Odéon ou salle de concert, d'après Klenze, § XI.

La porte de l'Isar, d'après Gärtner, § XII.

La Bibliothèque, d'après Gärtner, § XIII.

L'Institut des aveugles, d'après le même, § XIV.

L'Université, d'après le même, § XV.

Le bâtiment destiné aux expositions des objets d'art et d'industrie, d'après Ziebland, § XVI. Ce bâtiment n'était pas encore commencé lors de mon dernier voyage à Munich en 1837.

Le Whalala bavarois, d'après Klenze, § XVII. Projet qui a été définitivement arrêté et dont l'exécution a été fixée à une époque assez rapprochée.

La statue du roi Maximilien, vis-à-vis du théâtre, par Rauch, § XVIII.

La statue équestre de l'électeur Maximilien, par Thorwaldsen, § XIX.

L'Obélisque, par Klenze, § XX.

Il faut ajouter à ces importantes constructions :

a. L'achat de la collection des frères Boisserée et Bertram,

b. Celle de Wallerstein.

c. Un grand nombre d'autres tableaux des différentes écoles d'Italie

d. Les statues antiques, qui se trouvent réunies dans la Glyptothèque.

e. La collection des vases antiques, composée de vases siciliens, achetés à Girgense, de la fameuse collection de la reine Caroline de Naples et des collections de Candelori, Feoli, etc., etc.

f. Une grande collection chinoise, achetée à Rome, unique dans son genre.

g. La collection d'objets romains, trouvés à Salzbourg.

h. Les nombreux et superbes vitraux de couleur que le roi fait faire pour la cathédrale de Ratisbonne et pour l'église du faubourg de l'Au.

On a peine à comprendre que les ressources particulières du roi aient pu, dans si peu d'années, produire d'aussi grands résultats.

Après avoir fait l'énumération de tous les monumens, nous allons les examiner conformément au plan que j'ai annoncé dans le titre de ce chapitre.

II.

LES ARCADES.

Les arcades forment la continuation du château du côté de la Ludwig-Strasse et bordent le jardin dans toute sa longueur. La moitié de ces arcades est consacrée à l'histoire de la Bavière, l'autre à des vues d'Italie dont l'exécution a été confiée au peintre de paysage Rottmann, qui se distingue parmi tous les paysagistes de Munich, par sa verve et par la facilité de son travail. On pourrait dire de lui que l'effet pittoresque se trouve toujours au bout de son pinceau. Nous avons vu ailleurs et nous verrons encore qu'il existe d'autres qualités pour un peintre de paysage, qualités que je mets au-dessus de celles que je reconnais dans les ouvrages de Rottmann; néanmoins c'est un des artistes les plus distingués de l'Allemagne, et la manière dont il a exécuté ces fresques lui assure une des premières places parmi les paysagistes de notre époque. Pour ma part, toutefois, j'aime mieux ses esquisses d'après nature que ses tableaux achevés; dans les premières il montre un talent peu commun à saisir la nature sur le fait; on dirait que son pinceau trace avec intelligence et fidélité tout ce que dicte la nature, sans que l'individualité, l'art, l'habileté du peintre s'inter-

posent entre elle et l'artiste et le dérangent en l'assistant. Dans ses tableaux achevés, au contraire, et surtout dans ses fresques des Arcades, je crois apercevoir un trop grand travail d'exécution et trop de routine.

Quoique parmi les fresques historiques des arcades il y en ait qui méritent peu d'éloges sous le rapport de l'art, nous nous arrêterons à toutes indistinctement, à cause de l'intérêt national qui s'y rattache. L'histoire de la Bavière, qui fait le sujet de cette suite de tableaux, est si intimement liée avec celle du reste de l'Allemagne, que s'occuper de l'une c'est aussi s'occuper de l'autre. Cependant ce serait trop long-temps interrompre l'examen des travaux du roi, auquel nous nous livrons maintenant, que d'intercaler ici ces extraits de l'histoire de la Bavière; nous avons préféré les placer dans l'introduction de ce volume. Nous y renvoyons nos lecteurs et nous les prions de faire avec nous cette excursion dans le domaine historique afin de se placer dans la sphère des pensées qui dominent toutes les entreprises du roi. Celui de nos lecteurs qui serait étranger à l'histoire de l'Allemagne et qui n'en connaîtrait pas l'esprit, ne serait pas à portée de comprendre la nouvelle Munich, dont la création se poursuit, sous le roi Louis, d'une manière si glorieuse pour la Bavière et pour toute l'Allemagne.

Nous nous bornerons donc à faire l'énumération des sujets qui ont été traités dans ces tableaux, et à nommer les artistes dont ils sont l'ouvrage; nous les examinerons séparément, sous le rapport artistique, lorsque nous viendrons à traiter des peintres d'histoire dans le quatrième chapitre.

TABLEAUX HISTORIQUES DES ARCADES.

a. Othon-le-Grand de Wittelsbach délivre l'armée allemande engagée dans les gorges de Chiusa en 1155.

Le tableau et la figure allégorique qui se trouve en face, sont peints par Ernest Förster.

b. Le même comte palatin, Othon de Wittelsbach, reçoit l'investiture du duché de Bavière, en 1180.

Vis-à-vis de cette composition historique, se voit la Fidélité sous la figure d'une femme qui tue un serpent poursuivi par un chien. Les deux tableaux sont du professeur Zimmermann.

c. Mariage d'Othon-l'Illustre avec Agnès, comtesse palatine du Rhin, en 1225.

Le tableau est peint par Guillaume Röckel; le Génie du bonheur, en face du grand tableau, est de Sittmann, d'après l'esquisse du professeur Zimmermann.

d. Ecroulement du pont sur l'Inn, près de Mühldorf, avec les fuyards Bohémiens, qui se trouvaient sur le pont, 1253.

Ce tableau est de Charles Stürmer. La figure allégorique représentant la Force est de Förster.

e Victoire de l'empereur Louis-le-Bavarois, près d'Ampfing, en 1322.

Ce tableau est de E. Hermann; la figure allégorique en face, représentant la Modération, est peinte par Hiltensperger, d'après le dessin d'Eberle.

f. Louis de Bavière, couronné empereur à Rome en 1328; peint par Hermann Stilke. La figure allégorique représentant la Profusion, est de Schorn.

g. Albert, duc de Bavière, refuse la couronne de Bohême, l'an 1440.

Le tableau est peint par George Hiltensperger.

h. Victoire remportée par le duc Louis-le-Riche, près de Giengen, en 1462.

Le tableau est peint par Guillaume Lindenschmidt. L'allégorie représentant la Richesse, est de Foltz, d'après le dessin de Kaulbach.

i. Le duc Albert IV établit l'ordre de primogéniture dans la succession au trône de Bavière, en 1506.

Le tableau qui consacre le souvenir de cet événement est dû au

pinceau de Philippe Schilgen; la Sagesse, figure allégorique qui se trouve vis-à-vis, a été peinte par Foltz, d'après une esquisse de Kaulbach.

k. Assaut livré par les Bavarois au fort de Godesberg, dans l'électorat de Cologne en 1583.

Théophile Gassen, de Koblentz, est l'auteur de ce tableau; la figure allégorique de la Défense, sous les traits d'une guerriere qui protege de son bouclier une mitre épiscopale, est de Charles Schorn.

l. Elévation de Maximilien Ier, duc de Bavière, au rang d'électeur, en 1623.

Ce tableau est d'Adam Eberle; vis-à-vis est l'image allégorique de la Religion, peinte par Stürmer.

m. Assaut et prise de Belgrade par l'électeur Maximilien-Emmanuel, en 1688.

Ce tableau est peint par C. Stürmer, et l'allégorie de la Paix est de Eberle.

n. Les Bavarois entrent les premiers dans les retranchemens de Belgrade, en 1717.

Le tableau est peint par Manten.

o. Maximilien-Joseph III fonde l'Académie des sciences, l'an 1759; peint par Ph. Folz.

p. Bataille d'Arcis-sur-Aube; par Monten.

q. La charte constitutionnelle octroyée par le roi Maximilien; peint par Monten.

La Bavaria et les fleuves sont de Kaulbach, les arabesques et les trophées sont de Neureuther et de Sittmann.

III.

LA GLYPTOTHÈQUE.

Dès l'année 1808, le roi a commencé à acheter les plus beaux ouvrages de sculpture des anciens, dans le but de donner à son pays un musée, qui offrît aux arts nouveaux les meilleurs modèles, et qui contribuât à la gloire et à la richesse du pays. Cette collection embrasse toutes les époques de la sculpture ancienne; elle est rangée chronologiquement dans une suite de salles magnifiques, que séparent, au milieu, deux grandes pièces carrées consacrées aux fresques de Cornelius. On peut considérer ces deux salles comme le berceau de la peinture à fresque moderne, comme le développement et l'application en grand des premiers et heureux essais dont la maison Bartholdi, la villa Massimi et d'autres lieux à Rome, ont fourni l'exemple.

Il a fallu un concours de circonstances comme celui qui a amené la ruine de beaucoup de grandes familles d'Italie, pour rendre possible l'achat de tant de chefs-d'œuvre de la sculpture ancienne. Ces familles, et surtout celles des états Romains, furent obligées de se défaire des objets d'arts, qui, pendant des siècles, faisaient leur gloire; trop heureuses si elles en obtenaient des prix proportionnés a la valeur des objets, et capables de prévenir ou de retarder leur ruine. C'est ainsi que le roi acheta beaucoup d'antiquités des seigneurs italiens; d'autres objets qui avaient déjà passé entre les mains des spéculateurs, brocanteurs ou marchands d'antiquités, lui furent vendus par ceux-ci; il en a trouvé enfin dans les palais des anciens souverains de la Bavière, et des fouilles nouvelles ont contribué à enrichir cette collection. Ainsi, par exemple, les sculptures égyptiennes proviennent, en grande partie, de la villa Albani et de

la collection du consul général Drovetti. Celles de la salle appelée les Incurables, ont été achetées de MM. Dodwell, Vescovali et d'autres. La salle des Eginètes ne contient que des objets d'un temple ruiné de l'île d'Egine, que l'on croit avoir été consacré à Jupiter Panellénien. Cette découverte importante est due à MM. de Haller, Cockerell, Forster et Linkh. Les fouilles eurent lieu en 1811, et ce fut l'année suivante que le roi fit l'acquisition de toute la collection pour une somme considérable*. Les restaurations furent exécutées dans les ateliers de Thorwaldson. Ces statues sont au nombre des objets les plus intéressans et les plus précieux, que les fouilles aient jusqu'ici restituées aux sciences et aux arts. Il est digne de remarque que, tandis que les têtes de cette suite nombreuse de figures ont toutes un type conventionnel et montrent de l'analogie avec les arts des Egyptiens, le reste du corps porte le cachet d'une étude approfondie de la nature.

Les objets renfermés dans la salle d'Apollon proviennent du palais Barberini, de la villa Albani, du palais Braschi.

La *Statue d'Apollon*, dont la quatrième salle tire son nom, a été décrite avec éloge par Winkelmann, et fut connue long-temps sous le nom de Muse-Barberini; elle a changé de sexe par décret de quelques savans.

Le satyre endormi, nommé Faune de Barberini, forme l'ornement principal de la cinquième salle, et peut-être de toute la Glyptothèque. Cette figure a été l'objet de beaucoup de suppositions et de recherches savantes, dans lesquelles se trouvent mêlés les noms de Praxitèle et de Scopas. On prétend que sous Adrien elle ornait le môle; que sous Bélisaire elle servit de moyen de défense et qu'elle fut lancée sur les assaillans; ce que l'on regarde comme certain, c'est qu'au xv[e] siècle elle fut trouvée mutilée dans le fort Saint-Ange et qu'elle fut alors achetée par la famille Barberini. Elle a été restaurée, il y a vingt ans, par le sculp-

* Une personne qui prétend être bien informée et qui doit l'être, porte cette somme à 10,000 ducats.

teur Pacini à Rome. Le roi l'a achetée de la famille Barberini pour la somme de 8000 *scudi romani*.

La villa Albani, le palais Braschi, le palais Bevilacque à Verone, et le palais Ruspoli à Rome, ont fourni la plupart des autres belles statues que renferme cette salle. On remarque parmi elles une Ino appelée Leucothea, un Hermaphrodite, un Silène, un Satyre riant, surnommé le Faune à la tâche, un Faune appelé Faune de Winkelmann.

La sixième salle est celle des Niobides. Ce sont encore la villa Albani, les palais Braschi, Bevilacqua, Barberini, Rondanini et d'autres qui ont fourni les ouvrages de sculpture qu'elle renferme. Le Niobide agenouillé, *Ilioneus*, quoique mutilé, est parmi tous les ouvrages de cette salle, celui qui frappe le plus par la beauté des formes et de l'exécution; un bas-relief représentant un sacrifice, est regardé aussi comme un des plus beaux morceaux de cette salle.

De la sixième salle on entre dans celles qui sont consacrées aux fresques de Cornelius. Ce grand maître a montré, dans trois tableaux de la première salle dite des Dieux, *l'Olympe*, *les Enfers* et *l'empire de Neptune*. Les trois sujets que je viens de citer remplissent les cintres principaux et se lient au centre de la voûte par beaucoup de sujets ayant rapport aux amours des Dieux avec les humains, et à la puissance du destin, que la mythologie présente comme exerçant son empire également sur les habitans de l'Olympe et sur ceux de la terre. Tous ces différens tableaux remplissent d'une manière symétrique les compartimens de la voûte, et aboutissent à quatre figures d'Eros, le plus ancien des Dieux, celui dont toute chose tire son origine. Ces quatre figures sont symboliques des quatre élémens; l'une d'elles est représentée avec un dauphin, la seconde avec l'aigle de Jupiter, la troisième avec un paon et la quatrième avec Cerbère.

La seconde salle, appelée la salle des Troyens, représente *la guerre de Troie*. Ici, comme dans l'autre, les cintres principaux sont remplis par les traits les plus marquans de cette grande épopée: *la colère d'Achille*, *le combat autour du corps de Patrocle* et *la destruction de Troie*. Dans les deux salles, le centre de la voûte contient l'introduction du sujet général, et à mesure que les comparti-

mens s'abaissent, l'idée se déploie, et arrive à son plus grand développement dans les trois grands tableaux qui terminent la voûte à sa base; le quatrième cintre forme la grande fenêtre par laquelle le jour entre dans la salle.

L'idée est grande, l'exécution heureuse; l'épopée des anciens a trouvé dans Cornelius un interprète digne d'elle.

De ces salles on passe à celle des héros, qui renferme des bustes et des statues antiques; puis à celle des Romains, où se trouvent des vases, des candelabres, des colonnes, des autels, et encore des statues, des bas-reliefs et des bustes en grand nombre. Tous ces ouvrages proviennent des mêmes sources que j'ai indiquées plus haut. La collection des antiques se termine par la salle des sculptures en pierres de différentes couleurs, après quoi on entre dans la dernière salle, qui contient les ouvrages des temps actuels; des statues et des bustes de Canova, Thorwaldson, Rauch, Gotfried et Rodolphe Schadow, Eberhardt et d'autres sculpteurs modernes.

IV.

LA PINACOTHÈQUE OU GALERIE DE TABLEAUX.

Depuis long-temps on sentait la nécessité de consacrer aux peintures anciennes que la Bavière possède, un local approprié à l'importance et à la beauté de ces collections, et capable de les réunir toutes. Le nombre de tableaux appartenant au roi de Bavière avait atteint le chiffre de neuf mille. Ils étaient dispersés, et beaucoup de nouvelles acquisitions faites par le roi régoant, faute de pouvoir être placées n'avaient pas même encore été tirées de leurs caisses. Partout où l'on allait chercher ces tableaux épars, on avait à regretter qu'ils reçussent peu de lumière ou qu'ils fussent placés dans un faux jour.

Ce fut en 1822 que M. de Klenze fut chargé de faire un plan pour un nouveau musée. Ce plan fut présenté et approuvé en 1824. La première pierre fut posée le 3 mai 1826 en commémoration du jour de naissauce de Raphaël. L'ouverture des galeries a eu lieu le 16 octobre 1836.

Les frais de construction et de décoration de cet édifice se montent à-peu-pres à la somme de 1,500,000 florins, ou 3 millions de francs.

Les grands tableaux occupent des salles immenses éclairées par le haut. Les petits reçoivent la lumière de côté, et se trouvent placés dans une suite de cabinets au nombre de vingt-trois. Les grands comme les petits tableaux sont répartis par écoles.

Les grandes salles sont disposées ainsi qu'il suit :

Dans la première, l'école ancienne d'Allemagne.
Viennent ensuite les anciens Bavarois.
Puis les Flamands.
La salle de Rubens.
Les autres Flamands.
Les Espagnols et Français.
Les Italiens.
Les Italiens.
Les Italiens.

Ces salles ont de 50 à 80 pieds de long, 40 pieds de large, 50 pieds de haut.

On voit, dans le vestibule, les bustes des fondateurs des différentes galeries, qui se trouvent réunies dans ce grand édifice.

Joseph-Guillaume, électeur palatin.
Maximilien-Emmanuel, électeur de Baviere.
Charles, duc de Deux-Ponts.
Charles-Théodore, électeur palatin
Le roi Maximilien-Joseph
Le roi Louis.

Le côté opposé aux petits cabinets est occupé, dans toute sa longueur, par

une galerie répartie en vingt-cinq loges, dont les murs et les plafonds sont peints à fresque. C'est une histoire des arts en peinture; les sujets se succèdent ainsi qu'il suit :

I. Tableau du cintre : sujet allégorique. Plafond : autre sujet allégorique.

II. Cintre : Giovani Pisano présente au sénat de Pise les plans du *Campo santo*. Plafond : scènes des croisades.

III. Cintre : Cimabue, la procession de l'image de la Vierge. Plafond : scènes de la vie de Cimabue.

IV. Cintre : Giotto se rend à Avignon avec le pape. Dans un second tableau on le voit à Naples occupé à peindre. Plafond : scènes de la vie de Giotto.

V. Cintre : Fiesole refuse la dignité épiscopale. Plafond : scènes de la vie de Fiesole.

VI Cintre et plafond : scènes de la vie de Masaccio.

VII. Cintre : Pierre Pérugin enseigne son art à Raphaël. Plafond : figures allégoriques et portraits de plusieurs de ses élèves.

VIII. Cintre : Luca Signorelli composant son Jugement dernier. Plafond : scènes de la vie de Signorelli

IX. Cintre : la Naissance et la mort de Leonard de Vinci. Plafond : sujets mythologiques.

X. Cintre : le Corrège couronné par les Grâces. Plafond : le Corrège au milieu de ses élèves.

XI. Cintre : Titien. Plafond : Ecole vénitienne.

XII. Cintre : Michel-Ange comme architecte ; il mesure la grandeur de la coupole de Saint-Pierre. Plafond : Michel-Ange, comme peintre et comme sculpteur.

XIII. La loge du milieu est consacrée à Raphaël. Cintre : la mort de Raphaël. Plafond : scènes de sa vie.

Les autres loges seront consacrées aux anciens peintres d'Allemagne, aux Flamands et aux Français, excepté la dernière où se trouvera représentée l'apothéose de la Peinture.

Quand j'écrivais cet article, les treize premieres loges étaient déjà tres avancées et même en partie achevées; pour les autres tout manquait encore, jusqu'aux compositions. C'est Cornelius qui a fourni les dessins de tous les tableaux qui ont été exécutés dans ces loges; c'est lui aussi qui fournira les autres. Nous reviendrons sur ce sujet au chapitre Cornelius.

La plus grande partie des cartons et plusieurs peintures ont été exécutés par Zimmermann; c'est aussi lui qui a eu la direction de ce travail important. Beaucoup d'autres artistes ont contribué à l'exécution des fresques, ainsi que nous le verrons dans les différens articles qui ont rapport aux artistes de Munich.

Il n'y a qu'une voix sur la beauté de la Pinacothèque, et là où il existe une si parfaite unanimité de suffrages, il serait superflu de faire connaître à mes lecteurs mon opinion particuliere. Au reste il me paraît impossible de ne pas trouver l'extérieur du bâtiment d'un aspect satisfaisant, de ne pas approuver l'heureuse distribution du local, et de ne pas être frappé de l'aspect imposant que présentent le vestibule et les salles.

Les statues qui couronneront le haut de l'édifice en feront un des plus beaux ornemens; elles seront exécutées sous la direction et d'aprés les modeles de Schwanthaler. Les modeles en petit, que j'ai vus tous réunis chez cet artiste, ne laissent nul doute sur le bel effet que ces statues produiront quand elles seront exécutées en grand, et qu'elles occuperont la place qui leur est destinée au haut de l'édifice. Ces statues représenteront : 1 Van Eyck, 2. Hemmeling, 3. Dürer, 4. Holbein, 5. Martin Schön, 6. Rubens, 7. Van Dyck, 8. Velasquez, 9. le Poussin, 10. Claude Lorain, 11. Murillo, 12 Raphaël, 13. le Perugin, 14. Michel-Ange, 15. Leonard de Vinci, 16. Bellino. 17. Titien, 18. Masaccio, 19. Ghirlandajo, 20 André del Sarto, 21. Fiesole, 22. Francesco Francia, 23. le Dominiquin, 24. le Corrège.

Il ne me reste qu'a citer quelques-uns des tableaux que j'estime être les plus beaux de cette vaste collection

La salle de Rubens est peut-être celle qui contient le plus de choses d'une authenticité qui ne saurait être contestée et d'un prix que l'opinion a

élevée très haut. C'est là peut-être que se trouve la plus grande valeur d'argent.

Les Van Dyck, les Snayers, les Rembrandt, les Van der Helst, les Breughel, les Vanderwerf, et le très grand nombre de peintres de genre et de paysagistes flamands de la meilleure époque, forment une autre catégorie très précieuse.

Parmi les tableaux italiens j'estime le plus le Pérugin: la Vierge entre deux figures de saints; et le Francia: la Vierge en adoration devant l'enfant Jésus.

Parmi les vieux tableaux allemands j'en ai admiré plusieurs qui sont l'ouvrage de Durer (les Apôtres, le portrait de l'artiste), et quelques-uns de ceux qui sont attribués à Hemmeling. J'ai surtout trouvé fort beau celui qui représente toute la vie de Jésus-Christ renfermée dans un seul cadre, et qui faisait partie de la collection Boisseré. Beaucoup de tableaux, provenant de cette collection, ne m'ont pas fait, la dernière fois que je les ai vus en février 1837, une impression aussi favorable que celle qu'ils m'avaient fait éprouver autrefois, et je n'en excepte pas la mort de la Vierge. Je serais fort embarrassé de dire pourquoi. Est-ce mon goût à qui la marche irrésistible des idées et l'art moderne ont fait subir leur influence? est-ce l'emplacement qui est moins favorable? étais-je enthousiaste alors, ou me suis-je glacé depuis? je ne sais.....

Ce musée présente un aspect très imposant. Cependant les tableaux des grandes salles sont en général trop éloignés de l'œil ou de la lumière. Après avoir vu cette galerie, je pense encore qu'il est bien difficile d'en faire une qui réunisse tous les avantages, et où l'on parvienne à éviter les dangers et les inconvéniens que l'on est forcé de remarquer dans la plupart des bâtimens de même nature et de destination semblable.

V.

LA NOUVELLE AILE DU CHATEAU DU COTÉ MÉRIDIONAL OU DU COTÉ DU THÉATRE.

Ce palais est un monument élevé à la poésie ancienne et à celle de l'Allemagne. Chacune des pièces dont il se compose renferme des sujets empruntés à l'un des poëtes dont le roi a voulu célébrer la mémoire.

Nous nous sommes arrêtés dans l'introduction aux poésies des Nibelungen, d'Eschenbach et de Walther comme à celles qui sont les plus anciennes, les moins connues dans l'étranger et les plus caractéristiques. On pourrait comparer ces poésies aux beautés d'une nature sauvage et agreste, aux forêts vierges du nouveau monde, ou à ces gigantesques amas de rochers, parmi lesquels serpentent et d'où s'abaissent les glaciers qui donnent naissance à d'innombrables sources d'une eau vive et pure. Nous passerons avec plus de rapidité devant les poëtes qui sont plus rapprochés de nous; devant les Klopstock, Burger, etc., etc. Ces auteurs sont connus du public de France et d'Angleterre, par *l'Allemagne* de madame de Staël et par d'autres ouvrages littéraires.

Une description détaillée des tableaux de cette aile du château, se trouve dans le petit livret de M. Ernest Förster intitulé *Leitfaden zur Betrachtung der wand und Deckenbilder des neuen Königsbaues in München.* Les tableaux des plafonds sont peints à fresque, ceux des murs à l'encaustique.

Chaque pièce est consacrée à un poëte, et ils se succèdent dans l'ordre suivant. *

* La note E à la fin de ce volume renferme un tableau des frais de cette construction.

PREMIER ÉTAGE.

a. Première antichambre de la reine.

Les sujets des tableaux de cette pièce sont tirés des poésies du troubadour Walther, qui vivait au commencement du XIIIe siècle. Tous les tableaux ont été composés et exécutés par Gassen. *

b. Seconde antichambre de la reine.

Sujets tirés de Parcival, poëme de Wolfram d'Eschenbach, un des poëtes les plus féconds et les plus distingués des troubadours allemands; il vivait vers l'an 1207. Composés et peints par Hermann. **

c. Chambre de service de la reine.

Poésies de Bürger. Composés et peints à l'encaustique par Folz, avec l'assistance de Dietz et Wendlin.

d. Salle du trône de la reine.

Œuvres de Klopstock. Le plafond est orné de quatre fresques tirées de ses odes. Sur les murs on voit des sujets ayant rapport aux combats et à la mort d'Hermann. Composés et peints par Kaulbach.

---

* Voyez l'introduction de ce volume et l'article Gassen au chapitre IV.

** Voyez l'introduction de ce volume et l'article Hermann au chapitre IV.

e. Salon de la reine.

Sujets tirés des poésies de Wieland. La frise supérieure est consacrée à Oberon ; elle a été composée et peinte par Neureuther. Les compartimens inférieurs renferment des sujets tirés de Musarion et des Grâces. Peints par Förster d'après les dessins de Kaulbach.

f. Chambre à coucher de la reine.

Composition de Kaulbach d'après Faust de Göthe. Peints en partie par Kaulbach, en partie par Förster, Engelmann et Lecke.

g. Cabinet de la reine.

Tableaux peints par Folz et par Lindenschmidt d'après Schiller.

h. Bibliothèque de la reine.

Sujets tirés des poésies de Tieck. Composés et peints par Schwind.

APPARTEMENT DU ROI CONSACRÉ AUX POÈTES GRECS.

i. Chambre à coucher du roi.

Sujets tirés de Théocrite. Ces tableaux ont été en partie composés et exécutés par Schulze; l'autre partie, composée par le professeur H. Hess, a été exécutée par Röckel et par Bruckmann.

k. Salon.

Comédies d'Aristophane. Compositions de Schwanthaler, exécutées par Hittensperger.

l. Cabinet de travail du roi.

Sujets tires des tragédies d'Eschile. Compositions de Schwanthaler exécutées par Schilgen.

m. Salle de réception.

Vingt-et-un sujets tirés des tragédies de Sophocle. Compositions de Schwanthaler, exécutées par Röckel, à l'exception de deux tableaux qui sont de Hansen.

n. Salle du trône.

Relief en plâtre de Schwanthaler, dont les sujets ont été fournis par les chants de Pindare.

o. Salon de service.

Hymnes d'Homère. Toutes les compositions sont du professeur Schnorr. Les tableaux du plafond sont de Hittensperger, les autres de Frédéric d'Olivier, Streidel et Schulze.

p. Antichambre.

Hésiode; son ouvrage principal est la Théogonie ou l'origine des Dieux. C'est ce poème qui fournit les sujets des représentations de la frise. Les compositions sont de Schwanthaler, et elles ont été exécutées par Hiltensperger et Streidel.

q. Autre antichambre.

La frise supérieure représente les Argonautes, d'apres un poème qui a passé long-temps pour l'œuvre d'Orphée.

Cette peinture a été exécutée à la manière des vases étrusques en une seule couleur. Les compositions sont de Schwanthaler.

r. Vestibule.

Les cariatides sont de Schwanthaler et représentent Némésis et Nike Apteros, emblèmes qui se rapportent à la devise du roi : *juste et persévérant*. Les huit cercles de la Bavière se trouvent personnifiés par autant de figures allégoriques; la Bavière est également représentée par une figure allégorique. Tous ces reliefs en plâtre ont été exécutés par Meyer d'après Schwanthaler.

s. Salle à manger.

Poésies d'Anacréon. Dessins de Zimmermann, exécutés par lui-même avec l'assistance d'Anschütz et de Nilson.

t. Second etage.

Les pièces de cet étage sont décorées par les peintures de Hittensperger, et d'Anschütz. Les reliefs en plâtre, représentant la fable des Aphrodites, ont été exécutés par Schwanthaler.

u. Rez-de-chaussée.

Les cinq grandes pieces de tout le côté gauche du bâtiment sont consacrées

aux Nibelungen, à cette grande épopée nationale des Allemands, qui renferme les actions les plus glorieuses des anciens héros germains du XIIe et du XIIIe siècle*; Henri d'Ofterdigen en est réputé l'auteur.

Le choix et l'exécution des sujets, font de cette grande œuvre un monument de gloire nationale.

La première salle est en quelque sorte le programme du poème; dans la seconde salle (la salle de noces) sont représentés les évènemens principaux de la vie de Siegfried. Dans la troisième on verra le meurtre de Siegfried et d'autres représentations, qui ont rapport à cet évènement. La Salle de la vengeance qui vient après, renfermera des tableaux dont les sujets sont empruntés à l'extermination des héros bourguignons, amenée par l'implacable sentiment de vengeance qui remplissait l'âme de Chriemhilde. La cinquième et dernière salle portera le nom de Salle de la complainte, et présentera une image de la douleur que tant d'infortunes ont fait naître dans tous les pays où la nouvelle en est parvenue. **

La note D renferme le plan d'après lequel Schnorr à commencé et va terminer ce grand travail.

VI.

LE PALAIS DES FÊTES, OU NOUVELLE AILE DU CHATEAU DU COTÉ SEPTENTRIONAL : CELUI DU JARDIN ET DES ARCADES.

Sans m'arrêter au but de cette construction, qui se trouve suffisamment indi-

* Voyez l'introduction.

** Les trois dernières salles n'étaient pas encore commencées en 1837. Le roi a fait suspendre ce travail, et a chargé Schnorr d'exécuter les peintures du *Palais des Fêtes* avant de reprendre les Nibelungen.

qué par le nom de *Palais des Fêtes*, et sans examiner ici le style de son architecture, j'observerai seulement qu'elle est consacrée principalement aux trois périodes les plus marquantes de l'histoire moyenne de l'Allemagne et des ancêtres du roi, dont la gloire jette le plus d'éclat sur la Bavière et sur la Germanie. Les trois périodes sont celles de Charlemagne, de Frédéric Barberousse et de Rodolphe d'Habsbourg. Les statues, haute chacune de dix pieds, seront en bronze et dorées au feu.

Voici le projet de l'ordonnance des tableaux représentant les sujets tirés de l'histoire de Charlemagne, de Frédéric Barberousse et de Rodolphe d'Habsbourg, pour servir à la décoration des trois salles qui précèdent la salle du trône dans le nouveau Palais.

PREMIÈRE SALLE.

CHARLEMAGNE.

Tableaux principaux dont quatre ont 20 pieds de long, sur 15 à 16 de haut et deux 17 et demi sur même hauteur.

Année 754 1. Le sacre de Charlemagne, à l'âge de 12 ans, par le pape Étienne II.
— 773 2 Victoire qu'il remporte sur Desider.
— 775 3. Il triomphe des Saxons.
— 785 4. Baptême de Wittikind et de sa femme Geva.
— 800 5. Charlemagne couronné empereur par Léon III, dans l'église de Saint-Pierre à Rome.
— 814 6. Sa mort.

Tableaux de la Frise.

		1-2. Enfance de Charlemagne.
Année	753	3. A l'âge de 11, ans il accueille le Saint-Père que le sort accable et qui se rend auprès du roi Pépin.
—	761	4. Il va à la guerre avec son père, à l'âge de 19 ans.
—	768	5. A l'âge de 26 ans, il monte sur le trône.
—	772	6. Première expédition contre les Saxons; il renverse leurs idoles.
—	773	7. Charles pénètre en Italie et tue le brigand Eberhard.
—	774	8. Entrée à Rome. Près de la ville il est reçu avec des transports de joie et des chants d'allégresse, par les jeunes gens des écoles avec leurs maîtres en tête, et portant des branches de palmiers et d'oliviers. Le pape l'attend devant l'église de Saint-Pierre.
—	778	9. Victoires remportées sur les Sarrasins.
—	791	10. Victoire sur les Avares. Un géant combat dans les rangs de Charlemagne.
		11. Charles représenté comme législateur des Franks et des Saxons.
		12. Il fonde des églises.
		13. Il envoie des présens au Saint-Sépulcre.
		14. Il fait creuser des canaux.
		15. Il protège l'agriculture et la chasse.
		16. Il protège les sciences et l'éducation du clergé.

SECONDE SALLE.

FRÉDÉRIC BARBEROUSSE.

Tableaux principaux, dont quatre de 21 pieds de long sur 17 de haut, et deux de 17 et demi de long sur 17 de haut.

Année 1152 1. Frédéric élu empereur d'Allemagne.
— 1162 2. Son entrée dans la ville soumise de Milan.
— 1177 3. Réconciliation avec le pape Alexandre à Venise.
— 1184 4. Célébration de la diète de l'empire à Mayence.
— 1190 5. Bataille d'Iconium.
— 1190 6. Mort de Frédéric.

Trois sujets de moindre grandeur.

— 1180 1. Investiture d'Othon de Wittelsbach dans le duché de Baviere.
Le même sujet a déjà été représenté dans les arcades.
— 1180 2. Combat avec Henri-le-Lion et victoire remportée sur lui.
— 1185 3. Mariage du fils aîné de Frédéric avec Constance.

TROISIÈME SALLE.

RODOLPHE D'HABSBOURG.

Tableaux principaux, dont deux sont longs de 20 pieds, haut de 16, et deux de 12 et demi sur 16.

1. Rodolphe Guide le prêtre à travers les eaux débordées.

Année 1273 2. Il est couronné roi d'Allemagne.

— 1278 3. Victoire remportée sur Ottokar.

4. Il consolide le repos du pays en détruisant les châteaux qui servent de repaire aux brigands; expédition de laquelle date un nouvel ordre de choses en Allemagne.

VII.

LA CHAPELLE DE TOUS LES SAINTS.

Ce bâtiment, à l'extérieur, ne me semble ni grandiose ni élégant; je n'en accuse pas le style bysantin dans lequel il a été construit, car j'admire l'architecture bisantine; mais c'est l'application de ces formes architectoniques qui ne me semble pas heureuse; je ne trouve pas que les détails s'accordent entre eux et qu'ils concourent à produire un bel effet.

Si j'ai été peu satisfait de l'architecture extérieure de cette église, je n'ai que des éloges à donner à l'intérieur. Les fresques, sans doute, prêtent du charme à l'architecture intérieure, mais celle-ci est belle en elle-même.

Les travaux de cette église ont été continués pendant dix ans.

Le professeur Henri Hess a eu pour sa part 44,400 gulden, ou à-peu-près 88,800 francs, tout le bâtiment, à ce qu'on m'a assuré, n'a pas coûté au-delà de 380,000 florins.

Je ne m'arrêterai pas à une description des fresques qui ornent l'intérieur de ce bâtiment; nos lecteurs trouveront ces détails à l'article Henri Hess, et ils y trouveront aussi un examen du caractère de ce magnifique ouvrage. Qu'il me

suffise de consigner ici ce que je trouve dans mon livre de souvenirs. C'est l'expression d'une émotion spontanée et profonde.

Munich, le 30 janvier 1837, jour de mon arrivée.

« Une des œuvres les plus remarquables, peut-être la plus belle de toutes « celles qui aient été faites sous les auspices du roi, c'est la chapelle de tous les « saints, œuvre de Henri Hess. Les éloges que je lui ai déjà donnés sont insuf- « sans; à présent que tout ce qui est peinture est achevé, on peut juger de « l'accord qui règne dans ce bel ouvrage, du caractère profondément religieux, « de l'amour, de la foi, de la majesté, dont toutes les compositions sont em- « preintes. J'ai passé plusieurs heures à examiner les sujets, chacun séparément; « je reste convaincu que c'est une œuvre accomplie dans toutes ses parties, « et qu'il n'en existe aucune ici, qui présente plus d'accord dans son ensemble, « plus de beautés d'un ordre élevé dans ses détails. »

VIII.

LA BASILIQUE.

La basilique est en construction depuis 1836 et elle doit être achevée en 1842, terme fixé par le roi. Les plans que j'en ai vus m'en ont fait concevoir une idée très favorable, et je suis convaincu qu'aussi bien sous le rapport architectonique que sous celui des peintures qu'elle renfermera, elle sera un des plus beaux résultats de l'activité artistique dont Munich est le théâtre. Ce bâtiment est long de 308 pieds et large de 132. La nef a 260 pieds dans sa longueur et 114 dans sa largeur; elle est partagée par quatre rangs de colonnes. La partie du milieu a 54 pieds de large.

Cette église sera desservie par des bénédictins, qui occuperont un bâtiment attenant.

Les fresques dans l'intérieur de l'église sont confiées à H. Hess, et ce sont ces fresques qui me paraissent avoir déterminé le plan de la bâtisse et qui en feront l'ornement principal.

L'histoire de la prédication du christianisme en Allemagne et les évènemens les plus marquans de la vie de saint Boniface, fourniront les sujets des tableaux qui doivent être exécutés dans cette église.

Douze grands tableaux et dix médaillons seront exclusivement consacrés à la vie de saint Boniface. *

Au-dessus de ceux-ci, on en verra trente-six moins grands, qui renfermeront toute l'histoire de la conversion au christianisme des peuples d'Allemagne, depuis 284 jusqu'à l'époque de Charlemagne. Cette suite de représentations commencera à Maximilien, évêque de Laureacum; à celui-ci succéderont Géréon, Florian, Quirinus, Afra, Séverinus, etc., etc.

Les douze tableaux principaux auront chacun 22 pieds et demi de long sur 10 de haut. Dans ceux-ci les figures auront 7 pieds et demi de haut, dans les autres une grandeur un peu moindre. On a accordé, je crois, 60,000 florins au professeur Hess pour tous les travaux de peinture qui seront exécutés dans cette église.

Hess n'est pas tenu d'exécuter sur fond d'or les douze plus grands tableaux; il n'aura pas besoin par conséquent de ranger les figures à la suite les unes des autres à la facon des bas-reliefs, et il lui devient possible d'ajouter à ses compositions, de l'architecture, du paysage et des accessoires; sa tâche devient par là plus facile et plus agréable; cependant je ne pense pas que ce nouveau travail surpasse le premier; ce serait trop prétendre, car rien ne peut être mieux que la chapelle de tous les saints; rien de plus beau, de plus élevé, rien qui puisse satisfaire davantage l'âme, l'œil et le goût, rien de plus accompli dans

* Voyez les notes à la fin du volume.

l'ensemble et dans les détails. J'ai vu le roi poser la première pierre de la basilique, le 12 octobre 1835.

IX.

L'ÉGLISE DE SAINT-LOUIS

Ce bâtiment n'était complètement achevé, ni extérieurement ni intérieurement, lorsque j'ai été la dernière fois à Munich en 1837. Cependant différentes parties l'étaient déjà, et elles me donnèrent une idée très satisfaisante de l'ensemble. Au reste les productions artistiques de Gärtner me sont toutes, plus ou moins sympathiques, et je ne connais pas d'ouvrage de lui dont l'aspect ne me cause une heureuse impression. En architecture il existe peut-être des homogénéités ou des antipathies plus prononcées et plus fortes qu'en peinture ou en sculpture. Tel architecte porte avec lui une certaine combinaison de lignes et de proportions qui entrent, pour ainsi dire, dans les cases de votre cerveau sans effort et y produisent un certain bien-être; les ouvrages de tel autre, au contraire, vous gênent et vous blessent toujours.

Ce que j'aurais desiré, c'est que cette église ne fût pas exactement alignée avec les autres maisons et qu'elle ne formât pas la continuation d'une rue; mais, au contraire, qu'elle fût située en retraite, ou qu'elle fût isolée et qu'il y eût des arbres dans sa proximité; cependant telle qu'elle est, et placée comme elle l'est, je la trouve encore digne de sa destination et de son auteur. Les fresques confiées à Cornelius seront les plus importantes de toutes celles que le roi a fait faire, et à en juger par le *Jugement dernier*, dont j'ai vu la partie supérieure achevée, par plusieurs figures d'apôtres ou d'évangélistes et par les cartons nombreux que Cornelius m'a permis d'admirer dans son atelier, je ne pense pas

qu'aucun ouvrage à Munich puisse, sous le rapport du style, je veux dire d'un certain caractère de grandeur solennelle, rivaliser avec celui-ci. Nous reviendrons sur ces fresques à l'article Cornelius, où je donnerai différentes gravures d'après des sujets tirés de ses compositions.

X.

L'ÉGLISE GOTHIQUE DU FAUBOURG DE L'AU.

Cette construction, qui, déjà en elle-même, est d'un effet satisfaisant, devient surtout intéressante par ses vitraux de couleur. Nous aurons occasion de nous y arrêter davantage quand nous viendrons à traiter de la peinture sur verre, et nous parlerons du bâtiment, considéré sous le rapport architectonique, au chapitre *Architecture*; ici il ne nous reste qu'à nous féliciter et à féliciter l'architecte d'avoir su si bien s'approprier le style gothique qui est déjà si loin de nous et qui, plus que tout autre, semblerait ne pouvoir être que le résultat du goût général d'une époque et d'un pays et non celui d'un parti pris.

Cette église est peut-être la construction la plus importante qui ait été faite de nos jours dans le genre gothique, et une de celles qui a le mieux réussi. Avoir fait revivre la peinture sur verre est une gloire et un bienfait de notre siècle; nulle part, de notre temps, l'application n'en a été faite sur une si grande échelle qu'à Munich et notamment dans cette église.

C'est aux frais de la commune du faubourg de l'Au, que cette église a été bâtie, d'après les plans et sous la direction de l'architecte Ohlmüller. Les vitraux de couleur sont un don du roi. Cette grande et importante construction n'a coûté, si je me le rappelle bien, que 300,000 florins: on le conçoit à peine.

XI.

L'ODEON, OU SALLE DE CONCERT.

Cette salle est renfermée dans un grand bâtiment qui forme le pendant de l'hôtel de Leuchtenberg. Ils sont l'un et l'autre d'une architecture simple; les proportions en sont régulières et satisfaisantes. Le plafond de l'Odéon est orné de fresques d'Eberle et de Kaulbach, qui appartiennent aux premiers essais qui ont été faits dans ce genre à Munich, vers 1825. C'est encore Klenze qui a construit cet édifice.

XII.

LA PORTE DE L'ISAR.

Cette porte a été restaurée et changée, en grande partie, sous la direction de Gartner; elle rappelle les constructions du moyen âge et elle produit un bel effet. Elle est remarquable surtout par une grande fresque extérieure, représentant l'entrée triomphale de l'empereur d'Allemagne, Louis de Bavière, après la bataille d'Ampfing Nous reviendrons sur cette fresque à l'article Neher, chapitre IV.

XIII.

LA BIBLIOTHEQUE.

La Bibliothèque est le premier grand bâtiment de Gärtner que j'ai vu achevé, et celui qui a décidé ma sympathie pour cet artiste. Le style de ce bel édifice se rapproche de celui qu'on est convenu d'appeler bysantin, mais je ne crois pas que ce soit une copie ou une imitation. On n'y découvre qu'une seule idée dominante, et cette idée est simple et neuve; elle est née du goût et des idées de notre époque.

XIV.

L'INSTITUT DES AVEUGLES.

Ce bâtiment, comme tout ce que fait Gärtner, porte le cachet d'un goût inné et d'un sentiment intime. Sa tête n'est pas un kaléidoscope qui arrange symétriquement les fragmens fournis par l'étude ou la mémoire; son imagination est créatrice de sa nature, son goût a une direction déterminée. Si l'architectecture pouvait se comparer à l'éloquence, et je le crois presque, je dirais que les ouvrages de Gärtner ressemblent à des discours prononcés d'une voix juste et barmonieuse, dans lesquels se réunissent des expressions justes et persuasives et des pensées profondes. Le bâtiment en question plaît mais ne frappe pas. Les deux portes sont, à mon sens, d'un goût parfait.

XV.

L'UNIVERSITÉ.

Cette grande bâtisse a été également confiée à Gärtner. Elle a été commencée en 1836 et elle se poursuit avec activité. Elle sera d'un style analogue aux autres constructions du même architecte.

XVI.

BATIMENT DESTINÉ AUX EXPOSITIONS DES OBJETS D'ART.

Ce bâtiment, d'un style classique grec, sera réuni par le cloître à la basilique, avec laquelle il n'aura cependant nulle analogie sous le rapport architectonique. Placé en face de la Glyptothèque, il ne manquera pas de donner lieu à des comparaisons qu'on aurait dû éviter. C'est l'architecte Ziebland qui en a fait le plan et qui en dirigera la construction. On n'avait pas encore commencé à bâtir lors de mon dernier séjour à Munich en 1837.

XVII.

LE WALHALA BAVAROIS.

Ce monument sera consacré aux illustrations qui intéressent plus particulièrement la gloire nationale de la Bavière; il est confié au talent productif de

Klenze, et il en sera parlé au chapitre *Architecture*. Mes lecteurs ne confondront pas ce Walhala avec celui dont il est parlé au commencement de ce chapitre. Voici ce que je trouve, au sujet de ce monument, dans le journal intitulé *Muséum* du 9 octobre 1837.

Munich. « On voit depuis quelques jours dans l'atelier du célèbre sculpteur « Schwanthaler, le modèle en petit d'une statue qui sera peut-être la plus grande « qui ait été faite depuis des siècles. C'est une *Bavaria* vêtue d'une robe à larges « plis sur laquelle est attachée la peau d'un animal sauvage. Ses cheveux tom- « bent sur ses épaules; un casque couvre sa belle tête; elle lève sa main gauche « dans laquelle elle tient une couronne, sa main droite tient un glaive; à ses « pieds repose un lion. Cette statue sera coulée en bronze et sera haute de « 54 pieds; la hauteur du piédestal s'élèvera à 27 pieds, de façon que tout le « monument aura 81 pieds de haut. Ajoutez à cela qu'il sera placé sur une « élévation ce qui le fera paraître encore plus grand. Ce monticule est celui de « Sendling, où depuis plusieurs années on a planté un bois de chênes. C'est au « milieu de ce bois sacré qu'on verra s'élever ce monument, qui sera un hom- « mage rendu aux seuls hommes célèbres de la Bavière. La statue sera placée « au milieu d'une cour carrée, bordée d'une rangée de colonnes doriques *, et « ouverte d'un côté. Le plan est de M. de Klenze. »

* Sur le plan que j'ai, vu les colonnes forment un péristyle qui fait intérieurement le tour du bâtiment. Contre le mur, derrière les colonnes, seront placés les bustes des hommes auxquels le roi voudra donner entrée dans ce temple de la gloire.

XVIII.

LA STATUE DU ROI MAXIMILIEN.

Suum cuique

La statue du roi Maximilien paraît faite dans des proportions trop fortes par rapport au piédestal; néanmoins, elle est d'un aspect grandiose, et j'admire séparément chacune des parties dont elle se compose, c'est-à-dire la statue et le piédestal.

Les trois bâtimens, au milieu desquels cette statue est placée, s'accordent peu entre eux; la nouvelle aile du château nuit au théâtre, le théâtre nuit aux deux autres bâtimens.

Le bâtiment de la poste, si bariolé de couleurs, a peu satisfait mon goût. En vain dira-t-on que les anciens employaient aussi à l'extérieur des couleurs éclatantes; je ne sais pas comment ils faisaient, mais je suis assuré qu'au temps de Périclès, quand les artistes grecs peignaient ainsi les bâtimens, ils savaient produire un effet agréable; cela tenait peut-être au goût du public, mais cela tenait peut-être aussi au goût des artistes. Employer les moyens suivant les temps et les lieux, est un art difficile.

Le monument de Maximilien est beau; cependant, je le dis encore, on voudrait que le piédestal fût un peu plus grand; la figure qu'il supporte l'écrase.

Je place ici ce monument parmi les travaux du roi, quoiqu'il ait été élevé aux frais de la ville, et qu'il soit le produit d'un élan d'amour et de reconnaissance de la part de ses habitans, parce que je le regarde comme le fruit de l'impulsion

que les arts ont reçu du souverain; d'ailleurs celui-ci a eu une part très grande au plan d'après lequel il a été exécuté.

L'inscription sur le socle dit :

L. Klenze archit. invenit.

C. Rauch fecit. J. B. Stieglmair fudit.

Cette inscription m'a causé une surprise d'autant plus grande, que l'abréviation me l'a fait d'abord mal comprendre. Il est juste de dire que Klenze a été chargé par le roi de commander cet ouvrage et d'en diriger l'exécution, et que, avant de commencer le modèle, Rauch s'est concerté avec Klenze sur la forme du piédestal et sur les dimensions. Celui-ci, dans la suite, a même fait un dessin architectonique qui a servi à Rauch pour son modèle; mais tout ce qui est sculpture, aussi bien la statue que les figures, les lions, les bas-reliefs et les ornemens, dont le piédestal se trouve tout couvert, sont composés et modelés par Rauch; or je ne crois pas, d'après le sens qu'on attache ordinairement aux inscriptions de ce genre, qu'il eût fallu mettre autre chose que : *auctore Rauch*, ou bien *Rauch fecit;* et je ne pense pas qu'il eût fallu mêler à cette inscription la part que l'architecte et le fondeur ont prise à l'érection du monument, car cette part, quelque belle et importante qu'elle puisse être, est d'une autre nature : ceci aurait pu je pense être consigné dans un autre endroit du monument et d'une manière plus explicite; car les mots *Klenze archit. invenit* peuvent être compris *Klenze architecton invenit*, tandis que leur sens avoué est *Klenze architecturam invenit*, ce qui est parfaitement exact.

XIX.

STATUE ÉQUESTRE DE MAXIMILIEN Ier.

La statue équestre que le roi érige à la mémoire de l'électeur Maximilien Ier, qui a joué un rôle si actif dans la guerre de trente ans, est l'ouvrage de Thorwaldsen, et c'est un magnifique ouvrage. Cette statue n'existait encore qu'en modèle lors de mon dernier séjour à Munich. Nous y reviendrons quand nous traiterons de Thorwaldsen au troisième volume. Peu de monumens, parmi tous ceux qui ont été créés par le roi, montrent autant que celui-ci et d'une manière si frappante, avec quelle économie on procède à Munich dans toutes les entreprises de ce genre; cependant le caractère de tous ces travaux est grand et approprié au sujet. Le modèle exécuté par Thorwaldsen a coûté 24,000 florins, à-peu-près 48,000 francs. Le bronze et le coulage ne coûteront pas plus de 30,000 florins, et le piédestal reviendra à-peu-près à 10,000 florins, ce qui forme un total d'environ 64,000 florins ou 128,000 francs. Quand on considère que, à Paris, la statue de Henri IV sur le Pont-Neuf a coûté, sans compter le bronze, 419,696 francs, on doit convenir que c'est à meilleur marché que les monumens s'exécutent en Allemagne *. Il est également surprenant de dire que les douze statues de bronze, chacune de 10 pieds de haut, qui orneront l'une des salles de la nouvelle aile du château, ne reviendront à-peu-près qu'à 102,000 florins. Les statues seront fortement dorées au feu.

* Voici les détails qui m'ont été fournis sur les frais de l'érection de la statue de Henri IV. « Les « détails de l'érection de ce monument sont tous consignés dans un volume publié par M. Charles, *De la Fol'e chez le Normand*. Il y a dans cet ouvrage toutes les pièces et documens relatifs « à la statue en question. La souscription n'aurait pu payer toutes les dépenses; le ministère de

XX.

L'OBÉLISQUE.

L'obélisque de bronze avait été projeté par les officiers de l'armée bavaroise, et devait être érigé en l'honneur du général de Roi qui a péri à la bataille de Polock. Une souscription avait été ouverte à cet effet, mais les fonds qu'elle a produits se sont peut-être trouvés insuffisans; ils ont été en partie restitués aux souscripteurs et en partie affectés à des instituts de bienfaisance; le roi s'est chargé généreusement de payer cette dette de reconnaissance, non-seulement au général de Roi, mais à tous les Bavarois qui ont péri dans la campagne désastreuse de Russie; il a fait ériger ce monument à ses frais. Il est simple dans sa conception et dans son exécution, et a coûté 48,000 florins.

« la maison du roi et celui de l'intérieur fournirent les bronzes, débris de la statue de Desaix et « de celle de Bonaparte de la place Vendôme. (¹)

« Voici le relevé qui se trouve dans le rapport fait à la Cour des Comptes.

« Produit de deux souscriptions avant et après les cent jours.	419,666 fr.	46 c.

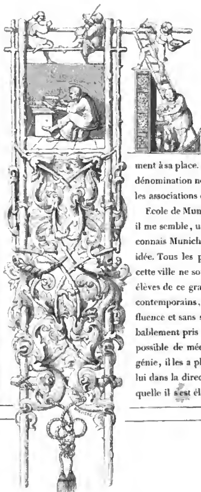
« Emploi en dépenses :

« A M. Lemot pour son modèle et la confection de la statue et du cheval, « prix fait.	337,870 fr.	00 c.
« Au même pour les bas-reliefs.	40,000	00
« Changement de place du piédestal et partie de la construction.	20,611	46
« Transport de la statue.	6,000	00
« Frais divers.	9,573	05
« Souscriptions non recouvrées.	6,166	53
« Reliquat employé en médailles distribuées.	3,274	49
Total égal.	419,666	46

(¹) Quand cessera-t-on en France de détruire les monumens historiques?... La république, l'empire, la restauration ont tour-à-tour commis cette faute, et je regrette que la chapelle expiatoire n'ait pas pu s'achever. Pour avoir beaucoup détruit on n'a rien pu effacer de l'histoire.

CHAPITRE II.

L'ÉCOLE DE MUNICH CONSIDÉRÉE DANS SON ENSEMBLE.



E nom d'école est ici parfaitement à sa place. Nous avons vu ailleurs que cette dénomination ne convient pas également à toutes les associations d'artistes.

École de Munich ou école de Cornelius, c'est, il me semble, une seule et même chose. Plus je connais Munich et plus je me pénètre de cette idée. Tous les peintres d'histoire qui habitent cette ville ne sont pas, à proprement parler, les élèves de ce grand maître; il y en a qui sont ses contemporains, il y en a chez qui, sans son influence et sans son secours, le talent aurait probablement pris un grand essor, mais il est impossible de méconnaître que, par l'élan de son génie, il les a plus ou moins entraînés tous après lui dans la direction qu'il suit; la hauteur à laquelle il s'est élevé leur a servi de point de mire

et leur a fait faire des efforts qui donnent à cette école le caractère de grandeur qui la distingue.

Tel est, je crois, le jugement que l'opinion générale, parmi les artistes de Munich et même l'opinion en Allemagne, a portée sur Cornelius. Mais si l'on considère combien est grande l'activité qu'on voit se déployer à Munich, combien de diversités et de nuances présentent les talens des peintres les plus distingués de cette ville, on arrive à découvrir, qu'il existe encore ici plusieurs autres sommités dans les arts: ce sont Schnorr et Henri Hess, dont les noms sont communément associés à celui de Cornelius, quand il est question des coryphées de la peinture historique. Parmi les noms des jeunes artistes les plus distingués, c'est toujours celui de Kaulbach qui est cité le premier, et c'est au sculpteur Schwanthaler qu'on accorde le talent d'invention et de composition le plus fécond et le plus facile. Neureuter a l'imagination la plus féconde pour les arabesques, les frontispices et les ornemens. Schlotthauer, Hiltensperger et Zimmermann sont ceux qui réussissent le mieux dans la peinture à fresque, sous le rapport de la touche et du coloris. Folz, dans ses tableaux à l'encaustique montre le plus de charme et de prestige dans son coloris. Ses ouvrages tiennent du *genre*, sa manière de saisir les objets et de les rendre s'écarte du style de l'école.

Puis, si l'on vient à rechercher quel est le centre et l'âme de tout ce mouvement artistique et soutenu; si l'on veut savoir quel est vraiment et avant tout celui qui vivifie les arts, qui leur a donné une si puissante impulsion, qui leur imprime ce caractère de grandeur si prononcé, c'est le nom du roi Louis qui se présente à l'esprit et au sentiment de reconnaissance et d'admiration que tant de sublimes résultats font naître.

Nous aurons à nous occuper de tous les artistes séparément; mais dans ce chapitre, je serai encore dans la nécessité d'associer les noms des artistes, de les mêler les uns aux autres, afin de présenter le tableau le plus fidèle de l'école dans son ensemble, et afin d'en faire connaître le caractère distinctif.

Nous ne parlerons ici que de la peinture historique: car non-seulement c'est

à elle que l'école de Munich doit sa célébrité, c'est d'elle qu'elle attend ses glorieuses destinées, mais c'est aussi dans cette partie de l'art que cette école présente un type particulier. Elle a un caractère éminemment sévère, élevé, grave, et elle se distingue par une immense fécondité. Cette fécondité s'exerce dans des directions différentes, selon le génie particulier des artistes, mais toutes les directions tendent toujours au sublime et à l'idéal, et ce sont les sujets symboliques qui jouissent de la plus grande faveur.

L'énergie dont le talent de Cornelius est rempli, prend dans ses ouvrages un caractère antique ou romantique suivant les sujets qu'il traite; la poésie a la plus grande part à ses inspirations; son domaine est l'épopée : cependant cette disposition n'est pas exclusive chez lui.

Schnorr est éminemment Allemand. La poésie romantique est celle qui paraît avoir le plus d'attrait pour lui : nous en trouverons la preuve dans ses ouvrages. Il paraît plutôt s'exciter aux émotions fortes et aux manifestations énergiques qu'il n'y est entraîné; mais la beauté des poses et des formes, une imagination féconde, une composition facile paraissent inhérentes à son talent.

Henri Hess est, par ses dispositions naturelles, destiné à être le peintre de l'évangile. Chez lui je vois dominer les émotions douces, l'amour, les impressions tendres et intimes, le sentiment religieux.

Cornelius me semble plus occupé de donner des formes élevées aux grandes idées produites par son imagination, qu'à rendre la beauté et la profondeur des expressions sentimentales et intimes.

Tous les trois ont en vue l'idéal et le sublime, de même qu'ils regardent la grandeur du style comme la condition nécessaire de la peinture historique. Mais, sous ce rapport, le professeur Olivier va peut-être plus loin que Cornelius, et il juge dans ce sens les productions de l'art avec plus de sévérité. Cependant le professeur Olivier envisage Cornelius comme le pilier du style, comme *attaché d'une manière inébranlable au caractère sévère de la peinture historique.*

Le professeur Olivier, quoiqu'il exerce peu maintenant l'art de la peinture, est un de ceux qui, par sa place à l'académie, est appelé à surveiller la marche

de cet art. Il n'est donc pas indifférent de connaître la direction d'idées dont il est, pour ainsi dire, l'organe à l'académie de Munich. Je le crois abstrait et philosophique : c'est un penseur; c'est un homme invariablement attaché à ses principes. Il m'en a fourni la preuve dans un entretien que j'ai eu avec lui sur les arts. D'après son avis « les arts n'auraient jamais cessé d'exister et de se déve- « lopper dans les traditions historiques de l'art. L'époque la plus corrompue se « rattache par un point quelconque aux époques les plus glorieuses ».

Ces principes ne me paraissent pas d'une application utile et spéciale; d'ailleurs il me semble qu'ils ne sont pas fondés en raison. Je ne vois pas, par exemple quel lien peut exister, quelle ressemblance il peut y avoir entre les tableaux de Boucher et l'Apollon du Belvédère, à moins que ce ne soient ceux de l'art dans sa généralité absolue, ce qui serait ne rien dire, puisque ce raisonnement équivaudrait à celui-ci : depuis que l'art existe, il y a eu des artistes, ce qui est trop incontestable pour être exprimé. Sans doute il y a eu des lacunes dans les arts. Les peintures des Bysantins, telles que l'Italie nous les fait connaître, ressemblent bien plus à une interruption qu'à une transition artistique; ces peintures n'étaient pas l'œuvre de l'imagination et du goût; elles n'étaient pas à proprement dire des objets d'arts, au moins est-il certain qu'elles avaient aussi peu d'analogie avec les arts des anciens, que les sculptures des Mexicains avec celles des anciens Grecs : dans la rigueur des termes, les Bysantins étaient peut-être plutôt des artisans que des artistes. Les époques les plus glorieuses n'ont pas été telles parce qu'elles ont imité d'autres époques non moins glorieuses, mais parce qu'elles sont revenues à la nature, et Cornelius eût certainement été grand sans avoir étudié l'antique; je le trouve même plus grand là où je découvre le moins de trace de cette étude, comme dans son Faust par exemple. Pour être peintre il faut savoir dessiner, et il vaut mieux dessiner de bonnes choses que de mauvaises; sous ce rapport la copie des antiques est profitable aux élèves; mais vouloir se pénétrer de l'esprit de l'antiquité pour ensuite faire comme elle, c'est, je le crois, une erreur. Cependant on voit de beaux talens arriver aux plus grands résultats en suivant cette direction. Thorwaldsen, Cornelius, Schwan-

thaler, nous en fournissent l'exemple. Mais je ne pense pas que ce principe poussé trop loin puisse faire du bien à une école. Le style, il faut bien se le répéter, n'est pas l'imitation de l'antique ou de Fra-Bartolomeo; c'est, dans la peinture historique, la grandeur jointe au calme et à la simplicité, dirigés par un sentiment pur et contenus dans les bornes de la modération et du bon goût, quel que soit d'ailleurs le genre d'inspiration qui ait présidé à la composition de l'ouvrage. Parmi les jeunes artistes, il y en a qui forment schisme et qui envisagent les conditions du style avec moins de sévérité que le parti Olivier et Schnorr. Kaulbach, Ruben et Neer (je ne compte pas les paysagistes, ils n'ont que faire dans cette dispute) semblent prendre davantage à cœur de rendre les chaînes du style moins lourdes. C'est ici que se manifeste la scission dont il sera parlé plus loin.

Schwanthaler produit avec une merveilleuse facilité, surtout dans le genre des bas-reliefs antiques; la postérité croira peut-être que des puissances invisibles se sont chargées d'exécuter, à mesure qu'il les rêvait, les sujets que Schwanthaler a traités dans des bas-reliefs en terre, en plâtre, en marbre, dans des statues et dans des dessins innombrables. L'antiquité, je viens de le dire, est l'objet de sa prédilection, et c'est pour les bas-reliefs qu'il montre le plus de talent. Kaulbach n'a pas encore produit jusqu'ici un grand nombre d'ouvrages, et il me paraît difficile de caractériser brièvement son talent; mais nous verrons, quand nous viendrons à parler de lui, que l'élan qu'il a pris est le résumé du caractère de l'école, joint aux plus étonnantes dispositions naturelles.

Nous voyons, d'après cela, que l'activité de presque tous les peintres d'histoire de Munich tourne dans la poésie ancienne, que Karstens a le premier, peut-être, rendue indigène en Allemagne; dans la poésie romantique, dont Cornelius a fourni les premières productions importantes, telles que son Faust et ses Nibelungen; dans les sujets religieux, qui participent des écoles d'Italie antérieures à Raphaël; et dans la mythologie. Il n'y a peut-être que Neureuter et Folz, dont la direction n'appartient à aucune de ces catégories, et dont nous parlerons encore en leur lieu. C'est sous ces influences que naissent des com-

positions sans nombre et souvent dans des dimensions colossales; mais ces travaux n'ont pas le caractère des *ingegni feraci* de l'Italie, des Pietro da Cortona, des Liberi, des Luca Giordano; la facilité, chez les peintres de Munich, n'est pas accompagnée de négligence, elle n'exclut ni le soin, ni la noblesse, ni la réflexion, ni le style.

Dans aucun pays et à aucune époque on n'a vu une plus grande fécondité; et quand on se rappelle tout ce qui a été fait ici depuis dix ans, on ne peut se défendre d'un sentiment d'étonnement et d'admiration. Tous les peintres de Munich ne sont pas, ainsi que je l'ai déjà dit, les élèves de Cornelius, mais tous se ressentent de son influence. Il n'y a personne qui ne doive convenir (et j'ai été confirmé dans cette opinion par un des professeurs de l'académie dont l'avis, dans ce cas, ne peut le moins du monde être soupçonné de partialité) que Cornelius a été le premier, qui, en se conformant aux intentions du roi, s'est engagé dans la route qui est suivie maintenant par tant de grands talens. Il a compris la pensée du roi, il s'y est associé, il l'a vivifiée. Qui que ce soit ne peut nier qu'il n'ait eu la part la plus grande à l'élan que cette école a pris, et qu'il n'en soit le fondateur.

Quand, appelé par le roi pour peindre les fresques de la Glyptothèque, Cornelius quitta Düsseldorf et vint à Munich, il y fut accompagné par des talens distingués, dont plusieurs contribuent le plus aujourd'hui à l'éclat de cette école. Parmi eux on remarque Kaulbach, Hermann, Gassen, Förster, Ruben, Stürmer, Schilchen, Stilke, qui est maintenant à Düsseldorf, Götzenberger qui a formé le noyau d'une école à Manheim, et Eberle un des talens les plus aimables et que la mort a enlevé aux arts. A ces noms il faut ajouter ceux de Neer, Lindenschmidt, Folz, Hillensperger, Neureuter, qui se sont associés à Cornelius depuis son arrivée à Munich, et qui, s'ils ne sont pas tous ses élèves, dans l'acception complète du mot, ou s'ils sont entraînés par leurs dispositions naturelles à ne pas suivre la même direction, tiennent cependant à honneur de le reconnaître pour leur maître. On peut dire bien moins encore de Henri Hess, de Zimmermann, de Schlotthauer, qu'ils sont les élèves de Cornelius;

néanmoins ils ont travaillé sous lui à la Glyptothèque et leurs travaux ne sont pas dénués d'une certaine homogénéité, avec ceux de ce grand maître.

Schnorr est le seul qui ne se soit pas associé à ses travaux. Depuis qu'il est ici, son activité d'artiste a toujours été indépendante de Cornelius, mais il a vécu avec lui à Rome, et si parmi les artistes allemands qui sont les coryphées de la peinture moderne, et qui ont pris avant lui une direction déterminée, il en est un qui ait exercé quelque influence sur Schnorr, c'est encore à Cornelius que je serais tenté d'attribuer cette gloire, et ce ne serait pas la moindre. Oui, on peut bien le dire, Cornelius est le chef de l'école de Munich. C'est plus qu'une opinion dominante, c'est un sentiment universel.

Maintenant nous avons à examiner cette école sous le rapport du style, car si c'est la qualité qui en détermine le caractère et en constitue la grandeur, il pourrait aussi devenir un écueil pour les artistes qui font partie de cette école. Les professeurs, la plupart des élèves de l'académie et en général le plus grand nombre des peintres de Munich, semblent être préoccupés de l'idée, que le style doit dominer dans tous les ouvrages. Je ne pense pas que cela doive être le but exclusif des efforts d'un artiste. Si l'artiste est grandiose, si sa pensée est noble, ses ouvrages porteront ce double caractère; mais on ne trouve pas plus le style en le cherchant, qu'on ne trouve les inspirations grandes et généreuses quand elles ne sont pas un don naturel du génie. Chez tous ceux qui ne sont pas doués d'une énergie suffisante pour suivre avec succès les erremens de Cornelius, le style devient de l'affectation, et ils ont beau se couvrir de la peau du lion, on voit paraître le bout de l'oreille, souvent même on en voit toute la longueur. Je connais des artistes que la prétention au style a perdus. Sans doute la beauté du style est inséparable de la supériorité dans la peinture historique, mais il n'est pas nécessaire d'être peintre d'histoire. Imposer cette direction à qui il n'est pas donné de la suivre, est aussi peu sage que de vouloir qu'un talent comme celui de Lafontaine, s'exprime dans le langage d'Homère : l'épopée n'y gagnerait rien, et la fable y perdrait beaucoup.

D'ailleurs j'ai vu bien souvent qu'à Munich le style est plus que du style,

plus que la nature idéale et sublime: c'est la nature impossible; cela rappelle quelquefois les exagérations de l'école de David, le théâtre et les statues. Les Allemands ont un mot par lequel ils rendent bien ce défaut, *Stylisiren, faire du style*, affecter le style, l'affectation du style. C'est cette affectation que je considère comme un travers, comme un danger.

La nature de la direction que suit ici la peinture rend nécessaire, indispensable même une profonde étude des sujets. On ne retrace pas bien la vie d'un héros, on ne peint pas bien les mœurs d'une nation à une époque qui est loin de nous, on ne rend pas bien la pensée d'un grand poète, sans approfondir le sujet qu'on traite. Or, cette étude et cette tendance des arts, ont aussi leurs écueils. L'Allemand est déjà naturellement porté à creuser, à s'appesantir. On conçoit combien il doit être difficile à un peintre de satisfaire, sous ce rapport, à la pédanterie et à tous les écarts des lourdes intelligences qui se sont enfoncées dans la doctrine et dans les abstractions. On concevra, surtout, combien les arts, considérés sous ce point de vue, prêtent à la critique malveillante. Il faut, dit-on, que le spectateur puisse comprendre rapidement et facilement le sujet d'un tableau. Cela paraît vrai en théorie et en logique; mais il faudrait écrire des volumes pour déterminer l'application de ce principe. Quant à moi, j'avoue que je n'éprouve pas ce besoin à la première vue d'un objet d'art. Chez tout homme qui a l'instinct du beau et l'amour des arts, l'émotion précède toujours le raisonnement: aussi, quand un homme au premier aspect d'un tableau, se met à le détailler, soyez assuré qu'il n'est pas doué du sentiment intime qui porte à la compréhension de l'art, ou bien que l'objet qu'il contemple n'exprime rien. Plus tard, et quand ce sentiment intime a parlé, je conçois bien qu'on veuille aussi savoir si le sujet a été bien traité, et cette critique n'est pas indifférente; mais cependant cette critique ne sera jamais, chez un homme de goût, ce qui lui paraîtra le plus important; et surtout jamais son premier mouvement ne le portera de ce côté.

J'étais présent lorsque Cornelius, à son retour d'Italie, en 1835, vit pour la première fois, chez Kaulbach son carton des *Huns*. Il contempla ce tableau

en silence, et il en reconnut le mérite avant d'avoir compris la pensée qui domine dans l'ouvrage. Il fit ensuite à cet égard des questions à son élève. Il ne tarda pas à saisir le sens qu'exprime le sujet, puis il dit : « maintenant je comprends »; mais il avait trouvé la composition et les expressions des figures belles avant d'avoir adressé ces questions. Cependant ce tableau est peut-être un de ceux où la pensée de l'auteur est rendue de la manière la plus frappante. Il en est de la peinture, sous ce rapport, comme de la musique. Je n'ai pas besoin, et je crois que tous les hommes doués de la sensibilité *artistique* n'ont pas besoin de comprendre les paroles d'un air, pour savoir si la mélodie en est belle et, quant à moi, j'aime mieux ne jamais savoir ce que chante un acteur, que de l'écouter une seule fois avec un livret à la main. A la vue des *Nibelungen*, par exemple, j'ai éprouvé cette satisfaction spontanée : mon âme a trouvé l'ouvrage beau avant que mon esprit l'eût examiné. Il y a des personnes qui reprochent à Schnorr de ne pas avoir bien saisi l'époque qu'il a voulu représenter. Je voudrais bien savoir quel est celui qui peut être sûr de comprendre cette époque? Si les peintures du nouveau palais du roi n'étaient destinées à plaire qu'à ceux qui éprouvent le desir d'en examiner le mérite sous ce rapport, ou qui sont assez savans pour en avoir le droit, j'aimerais mieux qu'elles n'existassent pas, car je m'intéresse peu aux succès et au plaisir des ennuyeux, des pédans et des envieux.

Je ne veux pas dire que tous ceux qui connaissent à fond, Aristophane et Göthe, Eschyle et Walther von der Vogelweide, Théocrite et Wolfram d'Eschenbach, soient ennuyeux et pédans; c'est l'application fatigante et importune de la science et non la science même que j'attaque. J'avoue, à ma honte, que je n'avais pas lu le poème des Nibelungen, lorsque j'ai vu ces tableaux pour la première fois; cependant, à leur aspect, j'ai éprouvé un plaisir immédiat et extrême, et plusieurs parties de ces belles peintures sont profondément gravées dans ma pensée. Mais ce n'est pas ici le lien de m'arrêter sur un sujet particulier; j'ai déjà parlé longuement des Nibelungen, et il en sera encore question à l'article Schnorr, car ces deux noms seront désormais inséparables pour moi, et l'histoire même ne les séparera plus.

Ce n'a pas été sans arrière-pensée que j'ai signalé cette envie et cette malveillance qui ne veulent souvent considérer les tableaux que sous le rapport de l'objet représenté, du plus ou moins d'analogie et de fidélité qu'ils offrent avec l'idée première, avec le sens nécessaire du sujet; et ce n'est pas sans intention que j'y reviens. L'envie exerce ici un grand empire, elle produit une discorde ou une division qui ne devrait pas régner parmi de si grands talens, et sous un prince qui récompense et encourage le mérite avec tant d'équité et de générosité; elle s'empare du genre de critique que je viens de signaler, pour ravaler les plus belles productions de l'art.

On doit regretter que tous ces artistes ne puissent vivre unis, et qu'au lieu de s'assister mutuellement de leurs conseils, quelques-uns se laissent aller à des sentimens hostiles. C'est un reproche qu'on ne peut pas adresser à tous, et Cornelius surtout, j'aime à le croire, est étranger à tout sentiment de petitesse; mais on peut dire en général, qu'il existe ici peu d'harmonie et peu de bienveillance dans les rapports des artistes entre eux. Ils forment des partis, ils vivent dans le cercle de leurs familles, ou dans des coteries qui sont opposées les unes aux autres. Jusqu'à présent cet état de choses n'a pas arrêté le progrès de l'art, mais sans ces discussions peut-être le progrès eût été plus général, et certainement la situation des artistes serait plus heureuse encore; ils sont pourtant bien dignes de connaître le bonheur ceux qui, en secondant les nobles et grandes pensées du roi, enrichissent l'Allemagne de tant de productions immortelles et lui procurent une gloire nouvelle!

Pour donner une preuve de cette fâcheuse disposition chez beaucoup d'artistes de Munich, je citerai un fait qui a eu lieu il y a trois ans, et qui a été un véritable sujet de scandale et de chagrin pour tous les hommes de bien.

Un étudiant de Munich fit insérer dans la feuille littéraire de Leipzig, intitulée Zeitung für die elegante Welt, des attaques contre l'Académie, auxquelles celle-ci répondit par l'organe d'un de ses professeurs. De jeunes artistes, remarquables par leur talent, ont été impliqués dans ces démêlés, et on les a soupçonné d'avoir suscité la querelle; mais ils se disent étrangers aux articles en

question, et il serait difficile de prouver jusqu'à quel point leurs discours ont pu servir à exciter la verve satirique de l'étudiant.

Cette polémique a été suivie de démêlés, de personnalités et a fini par une rupture ouverte entre l'Académie et plusieurs jeunes artistes distingués, pour lesquels beaucoup d'autres moins connus out pris parti. Félicitons-nous que ces dissensions n'aient eu jusqu'ici d'autres suites, que celle de présenter sous un jour peu favorable les dispositions naturelles de ceux qui s'y sont livrés.

Dans les articles de l'étudiant, il y a une remarque qui mérite d'être citée, quoiqu'elle soit étrangère à la querelle..... et peut-être même parce qu'elle lui est étrangère. Il dit : « Le public amateur des arts se compose d'étrangers, savans, « nobles, étudians et autres; les Municois ne s'embarrassent guère des arts et des « artistes. Les artistes sont également presque tous étrangers, aussi ce n'est pas « de Munich que je traite, mais bien plutôt d'une colonie qui s'est fixée dans « cette ville et qui se compose d'Allemands septentrionaux, de Franconiens, de « Suabes, quelques Français, Anglais et Italiens. Il y a bien à faire quelques « exceptions, mais elles sont rares ».

Espérons que Cornelius, considéré par beaucoup d'artistes comme le grand pacificateur, saura mettre fin à ces dissensions. Il est plus que personne en position de le faire; le respect qu'il inspire lui rend cette tâche facile, et la gloire qui l'entoure l'empêcherait d'éprouver l'envie et d'être injuste, si même ses dispositions naturelles ne le préservaient d'un sentiment aussi bas. *

La peinture à l'huile est peu cultivée par les peintres d'histoire à Munich; ce n'est pas que tous la dédaignent, mais les travaux immenses que le roi a entrepris occupent le plus grand nombre d'entre eux, et il est dans les vues du roi d'unir la peinture à l'architecture et à la sculpture, pour les faire servir simultanément à perpétuer la gloire nationale par des monumens dignes d'une si noble destina-

* Il est juste de dire qu'à mon dernier voyage à Munich, où j'ai passé tout le mois de février (1837., la paix était rétablie et promettait d'être durable; cependant je laisse subsister mes observations, car il y a tels cas où les documens deviennent des préservatifs.

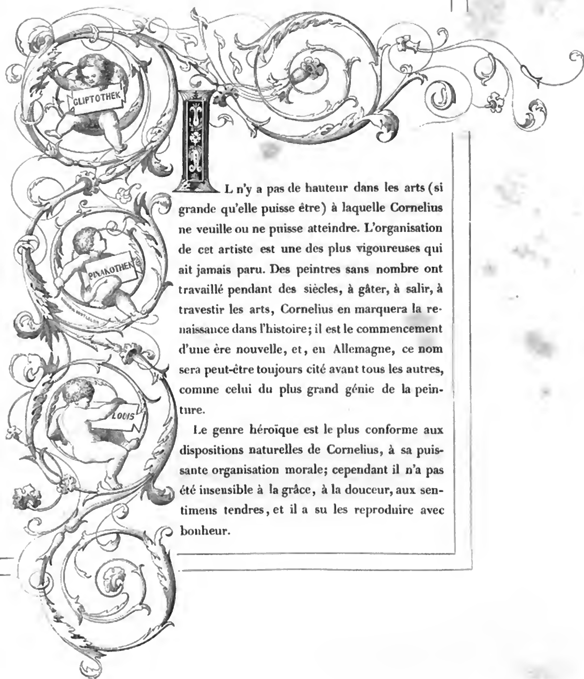
tion. Sous ce rapport, j'ai trouvé les opinions des artistes très partagées. J'ai entendu souvent citer l'exemple de Michel Ange, et soutenir que la peinture à l'huile est indigne d'un grand talent; d'autres artistes considèrent la peinture à l'huile comme la seule véritable, et la peinture à fresque comme un moyen très insuffisant d'en tenir lieu, comme ne faisant qu'indiquer les objets, une espèce de dessin en couleur, capable d'exprimer avec force une pensée grande, mais non de reproduire les effets de la nature, les sensations délicates, les nuances de la vie morale de l'homme, et surtout le prestige des couleurs dont la nature offre d'aussi riches variétés. Je pense qu'il y a du vrai dans chacune de ces opinions. Les chefs-d'œuvre de la peinture ont été jusqu'ici faits à l'huile; mais les plus vastes et les plus belles compositions sont dues à la peinture à fresque. L'une est plus particulièrement du domaine du sentiment, l'autre de l'imagination. Un tableau à l'huile plaît par lui-même, il forme à lui tout seul un ouvrage complet; les fresques sont beaucoup plus à leur place, quand elles s'unissent à l'architecture et surtout à l'architecture monumentale; elles en rendent le sens clair, elles sont destinées à exprimer la pensée du fondateur; elles sont un hommage, une manifestation grande et solennelle. C'est en jugeant ainsi la nature de chacune de ces deux méthodes, que le roi fait tant peindre à fresque, et qu'on ne voit presque plus les artistes de Munich traiter des sujets historiques à l'huile et sur la toile. J'en ai bien du regret, car la peinture à fresque est insuffisante à beaucoup d'égards et ne remplit pas toutes les conditions de la peinture; aussi j'aimerais qu'à Munich, comme à Rome, du temps de Michel Ange et Raphaël, ces deux méthodes fussent également en honneur : *le Jugement dernier* de Michel Ange n'a pas empêché la *Transfiguration* d'être un bel ouvrage.

La peinture à Munich est une richesse et une gloire nationale. C'est le roi qui lui a donné cette tendance, qui l'a élevée à cette hauteur. Ses idées et ses affections les plus intimes sont dirigées vers ce but. En examinant ces sentimens à leur source, on arrive à découvrir qu'il est né, du patriotisme du roi, un goût prononcé, une passion élevée, active, qui n'exerçant leur

empire aux dépens d'aucun devoir, procurent en même temps au pays une illustration et un profit dont on ne tardera pas à apercevoir les résultats; une prédilection si vive et si noble est aussi touchante que respectable. Dans chacun de ces ouvrages on reconnaît l'homme religieux, le Wittelsbach, le Bavarois et l'Allemand, et aucune de ces qualités n'occuperait si vivement sa pensée et ses sentimens, si elle n'était chez lui confondue avec les autres, si elle n'en formait, pour ainsi dire, le complément. C'est avec une munificence royale qu'il dirige, vers ce but national et grandiose, les ressources que la sanction des chambres met à sa disposition; cet emploi sera justifié et confirmé par la gloire de l'Allemagne et par l'assentiment de la civilisation européenne. Il me semble qu'on ne pourrait sans ingratitude considérer avec indifférence d'aussi généreux efforts, surtout quand on sait combien, du reste, les goûts du roi sont simples, combien il règne d'économie dans les dépenses de la cour, et avec quel ordre les finances du pays sont régies!

CHAPITRE III.

PIERRE DE CORNELIUS.



IL n'y a pas de hauteur dans les arts (si grande qu'elle puisse être) à laquelle Cornelius ne veuille ou ne puisse atteindre. L'organisation de cet artiste est une des plus vigoureuses qui ait jamais paru. Des peintres sans nombre ont travaillé pendant des siècles, à gâter, à salir, à travestir les arts, Cornelius en marquera la renaissance dans l'histoire; il est le commencement d'une ère nouvelle, et, en Allemagne, ce nom sera peut-être toujours cité avant tous les autres, comme celui du plus grand génie de la peinture.

Le genre héroïque est le plus conforme aux dispositions naturelles de Cornelius, à sa puissante organisation morale; cependant il n'a pas été insensible à la grâce, à la douceur, aux sentimens tendres, et il a su les reproduire avec bonheur.

Le vieux Testament, Homère, Göthe, le Dante, les Nibelungen, les trouvères allemands, et l'évangile ont tour-à-tour excité ses pinceaux; et si j'osais rechercher le degré d'analogie qui existe entre ces différentes sources d'inspirations et Cornelius, je trouverais peut-être que c'est vers Homère que ses sympathies l'entraînent, et que c'est Faust qu'il a reproduit avec le plus de verve et d'originalité: c'est ce dernier genre de composition dont il est certainement le créateur; quoique les sujets soient tirés de Göthe, c'est Cornelius qui leur a donné une vie nouvelle. On pourrait dire que Kolbe, Bury, Catel à Berlin, et Koch à Rome, ont précédé Cornelius dans la route du romantique; cependant, chronologiquement parlant, cela n'a été que de peu d'années, et sous le rapport de l'importance des ouvrages et de leur caractère, l'avantage reste tellement du côté de Cornelius, qu'on ne peut considérer les premiers comme ayant amené les gigantesques productions de celui-ci, et qu'il faut dire qu'il a imprimé, à cette direction des arts en Allemagne, le cachet de grandeur qui la distingue.

Dans ses Nibelungen, il a déployé une vigueur qui a quelque chose de dur, mais cette énergie a en même temps une nature grandiose. L'âme en est quelquefois désagréablement frappée, mais elle est saisie en même temps. On ne sait si, dans les émotions que la vue de ces compositions fait naître, il y a plus d'admiration ou plus de surprise. Nous reviendrons sur ce sujet.

C'est Cornelius qui a créé et fixé le type des principaux personnages du poème de Göthe et de celui des Nibelungen. Tout le monde se représente *Faust*, *Méphistophélès*, *Grethchen*, tels que Cornelius les a créés, et les artistes qui ont traité le même sujet après lui n'ont pas osé ou n'ont pas su s'écarter de cet exemple. Il en est de même des personnages des Nibelungen: c'est Cornelius qui a formé le moule de *Volker*, de *Hagen*, *Siegfried*, *Chriemhilde*, *Brunhilde*, et ceux qui se donnent le plus de peine pour ne pas ressembler à Cornelius ne peuvent éviter de le rappeler. Ces figures sont gravées dans tous les esprits comme celles des prophètes et des apôtres, et elles cessent de paraître vraies quand elles ne ressemblent pas au type que le génie de Cornelius a fixé pour chacune d'elles.

Pour traiter les sujets de la *Divina commedia*, il a emprunté les crayons de Giotto et de Fiesole, et on dirait qu'il a laissé reposer les siens; mais je dis trop peut-être; on voit seulement qu'il a connu ces grands modèles et qu'il les a admirés. A voir tous ses autres ouvrages, on ne conçoit pas que dans ceux-ci il ait su montrer tant de calme, tant de douceur, tant de naïveté et de simplicité.

Dans les sujets tirés de l'évangile, ce qui me frappe le plus, c'est le caractère de grandeur dont ils sont empreints; c'est de la peinture symbolique, c'est de l'histoire, c'est de la haute poésie, et je reconnais que le sujet est sacré à des signes et à des formes traditionnelles qu'agrandit encore le génie du peintre.

Nous allons passer en revue les œuvres de Cornelius, pour revenir ensuite et encore à l'examen du beau génie qui en a été le créateur.

On voit ses premiers essais dans la coupole de l'église de Neuss près de Düsseldorf. Les figures sont peintes en grisaille; elles sont colossales. Il n'était alors âgé que de 19 ans. Ces ouvrages sont imparfaits, mais ils dénotent déjà cette énergie, qui est la qualité distinctive du talent de Cornelius.

A proprement parler, ce sont les compositions d'après le Faust de Göthe, qu'il faut considérer, comme les premières productions de Cornelius qui présentent un caractère déterminé. Il les a exécutées à Francfort et elles ont été gravées par Ruschweigh. Ces compositions, notamment Faust et Méphistophélès courant sur des chevaux noirs près du lieu des exécutions, et la scène du cachot, sont ceux des ouvrages de Cornelius, qui, à mon sens, rendent l'esprit de la poésie romantique des Allemands avec le plus de verve et d'originalité. J'offre ici à mes lecteurs la représentation d'une des scènes qui exprime peut-être le mieux l'idée qui domine dans l'ouvrage.



SUJET TIRÉ DE FAUST.
Gravé par Wright et Folkard, à Londres.

Après Faust, ont paru les compositions tirées des Nibelungen, que Cornelius a dessinées à Rome et qui ont été gravées en partie par Amsler et Barth, et en partie par d'autres. J'aime mieux son Faust que ses Nibelungen; cependant le frontispice, qui est mieux gravé, dénote une bien grande puissance de génie, et est considéré avec raison comme un de ses plus beaux ouvrages. Ce sont différens sujets empruntés au poëme, joints à des allégories et à des arabesques, et formant, pour ainsi dire, le résumé de toute l'histoire des Nibelungen. Cette première feuille et les compositions de Faust, ont servi de type à une quantité de productions de ce genre, dont il sera parlé en temps et lieu; il y a fort peu d'artistes en Allemagne, parmi ceux qui se sont essayés dans le même genre, chez qui je ne retrouve la trace de cette influence.



SUJET TIRÉ DES NIBELUNGEN.
Gravé par Wright et Folkard, à Londres.

L'école de ce grand maitre s'étend bien au-delà de Munich, et j'ai vu dans beaucoup d'autres villes, un grand nombre d'artistes qui, sans en convenir ou sans le savoir, courent sur ses traces, ou se traînent après lui. Il serait bien

étonnant, en effet, qu'un génie, comme celui de Cornelius, ne servit pas d'exemple et de guide. C'est au frontispice du prologue, que nous empruntons cette représentation des adieux de Siegfried et de Chriembilde.

Un contour, représentant le départ de Siegfried, dans une feuille séparée fait partie du cahier qui accompagne ce volume. Ce dessin qui, jusqu'ici, n'a pas été gravé, mérite bien d'être sauvé de l'oubli: c'est une des plus belles compositions que l'imagination de Cornelius ait créées; elle est aussi caractéristique par les défauts qu'elle présente que par ses beautés; le cheval *p. e.* à force de style me semble un vilain cheval; son cavalier devrait avoir la tête de plus, pour que sa hauteur fût proportionnée à sa carrure et aux autres figures qui l'entourent; on s'étonne aussi que cette figure puisse tendre la main à celle qui se tient sur le balcon; cela parait difficile quand on considère que quatre hommes à cheval séparent les deux figures; d'ailleurs les plans et les lignes montrent assez que cela n'est pas possible. Ce sont des bizarreries plutôt que des défauts; mais je les signale parce que, encore une fois, ces défauts sont caractéristiques. On serait peut-être tenté d'y découvrir les traces de cet orgueil d'artiste qui ose tout: la modération, le goût, la réflexion, la juste mesure ne sont pas incompatibles avec le génie; cependant ils n'en sont pas les compagnons les plus fidèles, témoin Shakspeare, Michel Ange, Napoléon.

C'était en Italie que Cornelius avait fait ces compositions, et ce fut encore à Rome qu'il entreprit celles du Dante. Le marquis Massimi les lui avait demandées, pour qu'elles fussent exécutées ensuite à fresque dans sa villa, si chère aux peintres allemands et connue de tous. Cornelius ne put entreprendre ce travail; mais des contours, dessinés sur pierre par Eberle, et qui accompagnent l'opuscule du professeur Döllinger, en ont fait connaître le mérite au public. Dans ces dessins, Cornelius me paraît avoir remporté un triomphe bien grand sur ses dispositions naturelles, et je ne l'en admire pas moins. Ce jugement du reste, pourrait bien être chez moi l'effet d'une opinion erronée, et j'ai peut-être tort de croire que les dispositions naturelles de Cornelius et la tournure de son esprit, aient peu de rapport avec des sujets pareils et traités de cette ma-

nière. Au surplus quoique l'ouvrage en question ait de l'analogie avec quelques œuvres des peintres d'Italie antérieurs à Raphaël, et quoiqu'il présente un caractère qui diffère beaucoup de celui de ses autres productions, cet ouvrage n'en est pas moins beau ; ce n'est pas la même énergie, mais on ne saurait méconnaître la pureté de sentiment, l'aimable naïveté, le calme qui y règnent; et si la force et la fougue en paraissent exclues, on y découvre en revanche un caractère de grandeur, qui, à mon avis, ne se trouve à ce degré dans aucun des ouvrages anciens qu'on croirait lui avoir servi d'exemples.

Nous offrons ici à nos lecteurs, et réunies dans un même sujet, les quatre figures qui représentent Adam, Etienne, Paul et Moïse, et qui expriment tant de simplicité, de calme et de grandeur.



ADAM, ÉTIENNE, PAUL ET MOÏSE.
Gravé par Lacoste, à Paris.

Et la scène où le Dante et Béatrice se présentent aux portes du Paradis, comme celle qui nous semble la plus empreinte de grâce.



DANTE ET BÉATRICE AUX PORTES DU CIEL.
Gravé par Lacoste, à Paris.

C'est encore à Rome, mais avant les compositions du Dante, que Cornelius a fait les cartons représentant la rencontre de Joseph et de ses frères et Joseph expliquant le songe du roi Pharaon. On voit le premier de ces cartons à l'académie de Berlin, l'autre chez le libraire Wilmans à Francfort-sur-le-Mein. Ces deux sujets ont été exécutés à fresque par Cornelius dans cette salle de Bartoldi dont j'ai déjà parlé si souvent.



LA RENCONTRE DE JOSEPH ET DE SES FRÈRES.

Gravé par Andrew, Best et Leloir, à Paris.

Nous voici arrivés à l'époque où le roi de Baviere, alors prince royal, vint à Rome, et apprit à connaître le talent de Cornelius. Il vit aussitôt combien ce génie était fertile et puissant. Il le jugea propre à relever les arts de leur décadence, à commencer une ère nouvelle de la peinture, à illustrer son pays par les arts. Le prince le chargea d'orner de fresques deux grandes salles de la Glyptothèque; cette construction n'était alors que projetée. Les sujets devaient être appropriés à la destination du bâtiment, et nous avons vu qu'ils n'ont pu être

mieux choisis. Cornelius a consacré dix ans de sa vie, dans la force et la maturité de l'âge, à ce noble travail. C'est en 1820 que cette grande œuvre fut commencée; elle fut achevée en 1830. Il est difficile de présenter d'une manière satisfaisante dans de petites proportions, des compositions qui sont si grandioses et qui ont été exécutées dans de vastes dimensions; mais j'ai voulu indiquer au moins le caractère qui y domine, et c'est dans cette intention que j'ai varié le choix des sujets.

Dans l'attitude et les formes d'Eros, on voit sous les traits et sous la figure d'un enfant, le caractère et l'essence de la mythologie. Je trouve surtout admirable celui qui a un aigle à ses côtés et l'autre qui s'appuie sur Cerbère. Ces deux figures sont en même temps, sans en excepter même les meilleurs ouvrages de Schlotthauer et de Hiltensberger, ce que l'on peut voir à Munich de mieux peint sous le rapport de l'harmonie des couleurs et de la touche.



EROS.

Gravé par Cherrier, à Paris.



ÉROS.

Gravé par Cherrier, à Paris.

Il me semble en général que dans la peinture à fresque, en évitant une trop forte dégradation de couleur ainsi que l'éclat et la trop grande variété de teintes, on est plus près du succès qu'en suivant la méthode opposée. J'ai vu des exemples du contraire, mais ils sont rares et difficiles à suivre.

Diane sur son char, traînée par des chevreuils, est représentée de la manière la plus gracieuse et en même temps le plus appropriée à l'esprit de la mythologie.

Le carton de cette fresque est un des plus beaux que Cornelius ait faits.



DIANE.

Gravé par Wright et Folkard à Londres

Les enfers rendent d'une manière admirable la majesté que ce tribunal offrait à l'imagination des anciens. C'est aussi, selon moi, parmi les six grands tableaux de la Glyptothèque, celui qui, sous le rapport du coloris et de l'exécution, présente l'ensemble le plus harmonieux. J'aurais desiré offrir cette composition à mes lecteurs dans une gravure; mais j'ai rencontré des obstacles qu'il ne m'a pas été possible de surmonter, et j'ai dû prendre les sujets qui se voient dans

la gravure du cahier et qui sont : le rêve d'Agamemnon, et Vénus et Mars blessés par Diomède. Le sujet du petit camaïeu au-dessus est emprunté à la vie d'Hélène.

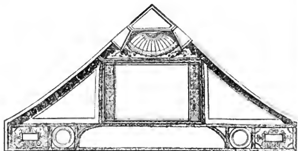
Ces sujets ont été tirés de la salle des Dieux. Le tableau suivant appartient à la salle des héros. L'enlèvement d'Hélène par Pâris est peint en grisaille dans de fort petites dimensions; c'est selon moi, une des plus belles et des plus gracieuses compositions.



ENLÈVEMENT D'HÉLÈNE.

Gravé par Lacoste, à Paris.

Ce qui fait peut-être le plus grand mérite de ces deux salles, c'est la manière admirable dont l'ensemble de l'ouvrage se présente à l'œil du spectateur, et la pensée profonde qui en a dirigé l'ordonnance. La mythologie et l'épopée des anciens sont réunies dans deux grands tableaux, qui se rattachent l'nn à l'autre, et dont chacun renferme des subdivisions nombreuses. Les compartimens de la salle des Dieux, marqués ici par un simple contour, indiquent la manière dont ils sont répartis sur les quatre grandes divisions de la voûte.



LES COMPARTIMENS DE LA SALLE DES DIEUX.

La répartition des fresques de la salle des héros diffère de celle de l'autre salle. On en peut juger par la lithographie qui est ici placée en vue.

Ces fresques représentent les sujets suivans.

a. Mariage de Pélée et de Thétis.
b. Jupiter, Apollon, Mercure, Junon, Vénus, Cérès, Mars, etc.
c. Enlèvement d'Hélène.
d. Jugement de Pâris.
e. Sacrifice d'Iphigénie.
f. Mariage de Ménélas avec Hélène.
g. Ajax renverse Hector par terre.
h. Nestor et les Atrides réveillent Diomède.
i. Priam demande à Achille le corps d'Hector.
k. Les adieux d'Hector et d'Andromaque.
l. Ulysse chez les filles de Lycomède.
m. Vénus et Mars blessés par Diomède.
n. Agamemnon encouragé au combat par le dieu des songes.

o. Vénus protége Pâris contre Ménélas.

p q. r. s. Arabesques allégoriques. — *t*. Bas-reliefs.

u. Combat pour le corps de Patrocle.

v. Destruction de Troie.

x. Fenêtre.

y. Assemblée des Grecs et colère d'Achille.

Le groupe ci-dessous est tiré de la Destruction de Troie, et représente la douleur d'Hécube à la vue des malheurs de sa famille.



DOULEUR D'HÉCUBE.

Gravé par Lacoste jeune, à Paris.

A ces travaux ont succédé de nouvelles commandes. Les salles de la Pinacothèque, destinées à la galerie des tableaux du roi, seront bordées dans toute leur longueur, de loges à l'exemple de celles du Vatican. Ces loges contiendront dans les plafonds, dans les cintres et sur les murs opposés aux fenêtres, des sujets tirés de la vie des peintres de toutes les époques. Elles seront au nombre de vingt, et c'est Cornelius qui a fourni les dessins, d'après lesquels les différens sujets y seront exécutés à fresque.

Nous présentons ici à nos lectenrs un de ces dessins, et nous avons fait choix de celui qui se rapporte à la vie de Fiesole. Ces dessins sont de la même grandeur que la gravure sur bois et ne sont également que de simples traits.



FIESOLE.
Gravé par Neuer à Munich.

Entre toutes ces immortelles productions du génie de Cornelius, c'est, je crois, à celle qui l'occupe maintenant qu'il faudra accorder la palme sous le rapport de l'importance du sujet, de la grandeur de la composition, de la force et de l'énergie; mais, quant à l'ordonnance, à l'originalité, à l'effet, à l'accord, à l'unité d'inspiration, il n'égale pas, selon moi, quelques-uns de ses ouvrages les plus importans et nommément *la salle des Dieux* et *Faust*.

Le *Jugement dernier* occupera dans l'église Saint-Louis un espace de 62 pieds de haut sur 38 de large; je n'en ai vu que la partie supérieure déjà exécutée à fresque, mais j'ai souvent et long-temps examiné le carton. Il se passera encore bien du temps avant que ce grand travail soit achevé. Cornelius se propose de finir les fresques de l'église en cinq ans, mais je crois qu'il lui en faudra davantage.

La première vue de cette grande composition n'a pas répondu à mon attente. La renommée qui avait devancé l'arrivée à Munich du carton était telle, qu'il était assez difficile d'y trouver tout ce qu'elle avait fait espérer; les grands mots et l'enthousiasme rendent assez souvent ce mauvais service aux meilleurs ouvrages. Je ne savais me rendre raison de mes impressions, je cherchais à les débrouiller, j'étais en proie à une incertitude fatigante. Les groupes me paraissaient disposés d'une manière peu favorable à l'effet général, les proportions des figures ne me semblaient pas s'accorder toujonrs entre elles, j'aurais desiré y découvrir une même grande pensée, une même source d'inspiration. Voilà, je crois, ce que j'éprouvais, mais cependant ces impressions étaient vagues, et ce n'est pas un dernier jugement que je me permets de porter.

Je m'accuse de ne pas avoir compris Cornelius, bien plus que je ne lui adresse des observations ou des reproches; cet ouvrage est destiné sans doute à être un point marquant dans l'histoire des arts, et il deviendra sûrement l'objet d'un de ces jugemens que les générations se transmettent et que la clairvoyante opinion publique recevra avec soumission. Quel sera ce jugement? l'avenir nous l'ap-

prendra. Toutefois qu'il me soit permis de le devancer, de tracer l'esquisse du tableau, et de m'arrêter aux grandes beautés que l'examen des différentes parties de cette immense composition m'a fait découvrir.

Le Christ assis occupe le haut du tableau, les proportions de cette figure sont un peu plus grandes que celles des autres personnages. La sainte Vierge et saint Jean-Baptiste sont agenouillés devant lui et implorent sa clémence. On voit des deux côtés, rangés sur la même ligne et occupant toute la largeur du tableau, les apôtres, les prophètes, Moïse, David et les autres principaux personnages de l'ancien et du nouveau testament. Des anges portant les signes de la passion surmontent ce groupe principal qui repose sur des nuages. Un groupe d'anges, qui sonnent de la trompette et au milieu desquels est assis celui qui tient ouvert le livre du jugement, occupe le milieu du tableau. On lit sur les feuillets du livre ces paroles : « Vie éternelle, mort éternelle ». A gauche, des élus, qu'accompagnent des anges, s'élèvent vers le ciel ; à droite, les damnés et les démons se confondent dans une masse qui rappelle des compositions analogues de Rubens, de Signorelli et d'autres peintres plus anciens qui ont traité le même sujet. Lucifer occupe sur son trône un coin du tableau. Le bas présente différens épisodes où les mauvaises passions et les vices attendent leur punition, et les vertus espèrent dans la clémence divine et obtiennent les récompenses éternelles. Dans ce nombre immense de figures, celles qui attirent le plus la vue, mais non celles que je trouve les plus belles, sont un ange debout qui frappe de l'épée sur son bouclier d'airain, et, tout-à-fait au bas du tableau, un autre à qui un diable veut arracher une âme.

Parmi les élus qui montent au ciel, il y a des groupes admirables. La partie du tableau que je reproduis ici, est celle qui, plus que toutes les autres, m'a fait éprouver des émotions profondes.



GROUPE D'ÉLUS.

Gravé par Lacoste, à Paris.

Les deux moines qui approchent du trône de Lucifer, sont profondément pensés et sont éminemment caractéristiques.



LES DEUX MOINES.
Gravé par Lödel à Göttingue.

J'aime à croire qu'ils ne sont pas un hommage aux idées du jour et une émanation des préjugés de la multitude; une pareille source paraîtrait impure à Cornelius, et ses ouvrages ne sont pas du domaine des idées du jour ou des fureurs de parti. Dans le grand nombre d'épisodes, dont cet ouvrage est orné, on découvre bien des beautés, bien des pensées profondes; et plus on se livre à l'examen des détails, plus on est surpris de voir à quel point l'imagination de l'auteur est riche et puissante.

Dans la même église, deux autres fresques d'une moindre dimension, représenteront l'adoration des mages et la mort du Christ. Des figures colossales, représentant des personnages de l'écriture sainte, occuperont d'autres parties de l'édifice.



SAINT LUC.
Gravé par Lacoste, à Paris.

Celle de saint Luc que je place ici, et avec laquelle mes lecteurs ont déjà fait connaissance, est je crois le type du style dans toute sa pureté et dans toute sa grandeur; c'est sous ce rapport que je l'ai déjà citée dans le premier volume.

Je continuerai à me rendre compte des impressions que les ouvrages de Cornelius ont fait naître en moi. Je trouve donc, malgré le respect que je porte au talent de Cornelius qu'il existe pourtant encore d'autres ouvrages de lui qui, dans quelques-unes de leurs parties, m'ont fait une impression moins favorable. Il y en a qui me rappellent des Brutus, des Léonidas que j'ai déjà vus ailleurs. Mais ne faut-il pas plutôt en chercher la cause dans le sujet? La similitude des sensations, des costumes, peut bien produire cet effet. Il est vrai de dire cependant qu'indépendamment de l'analogie des sujets, les poses de ses héros de l'antiquité sont quelquefois bien près de l'exagération, sans pourtant atteindre jamais à cette boursouflure si pénible à voir dans beaucoup de productions de l'école et de l'époque de David. On est tenté de remarquer quelquefois dans les poses des personnages l'affectation du style; dans l'expression des figures, une intention trop marquée d'imposer aux spectateurs l'admiration ou la terreur: mais jamais l'artiste n'a copié les exagérations théâtrales; il n'a pas attendu, pour comprendre l'héroïsme, que Cesar ou Marius lui fussent apparus sur les planches, et il n'a pas non plus groupé des statues. Je trouverais, par exemple, dans le tableau de la destruction de Troie, sur le premier plan, que la pose de Néoptolème est forcée; l'action de ce personnage, sur le point de lancer le jeune Astyanax par-dessus les murailles de la ville, ne me paraît pas exempte de raideur et d'exagération théâtrale.



NÉOPTOLÈME.
Gravé par Lacoste, à Paris.

Il est juste d'observer que la figure de Néoptolème dans la fresque de la Glyptothèque n'est plus exactement telle qu'elle se voit sur cette gravure, et que celle-ci a été faite d'après le carton; il faut convenir aussi que le Néoptolème du tableau ne me paraît pas aussi forcé dans son attitude que celui qui se voit ici; mais les erreurs servent à caractériser la nature d'un artiste autant que ses meilleurs ouvrages, et j'ai d'autant moins hésité à m'emparer de cette figure, qu'il n'est pas facile de compléter le caractéristique de ce grand artiste par de faibles ouvrages ou par des erreurs, parce qu'elles sont rares et qu'on ose à peine s'avouer une impression défavorable quand c'est Cornelius comme artiste qui en devient l'objet.

Je n'ai pas non plus éprouvé une impression favorable à la vue de Priam dans l'attitude d'un homme assis, dont le corps s'affaisse sous son propre poids. C'est, je crois, dans le dessin et dans le coloris qu'il faut chercher les défauts de cette figure, si défaut il y a, car la pensée est belle.



PRIAM

Gravé par Lacoste, à Paris.

Mais combien en revanche Cassandre est admirable. C'est la plus belle figure

de ce tableau, peut-être de la salle entière. C'est une de ces productions qui marquent et honorent l'époque à laquelle elles appartiennent.

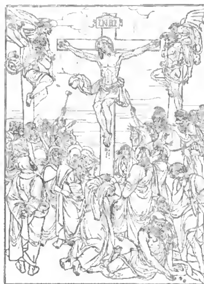


CASSANDRE.

Gravé par Wright et Folkard, à Londres

Dans les deux immenses cartons qui sont destinés à être exécutés à fresque dans l'église de Saint-Louis, et dont l'un représente l'*Adoration des Mages*, l'autre

la Passion, il me semble que Cornelius est éminemment peintre d'histoire. Ces représentations sont grandioses; mais le roi agenouillé sur le premier plan du carton de l'*Adoration des mages*, et dans celui représentant Jésus sur la croix, les attitudes des figures colossales, qui se trouvent également sur le premier plan, ont moins satisfait mon goût. Ces dernières figures ne me paraissaient pas groupées d'une manière heureuse, et elles me faisaient l'effet d'occuper trop de place dans le tableau. Cette critique porte sur la première composition que j'ai vue sur le carton, mais la gravure sur bois qui se voit ici ne donne plus lieu aux mêmes observations. Est-ce le dessin, ou sont-ce mes impressions qui ont subi un changement?...



JÉSUS SUR LA CROIX.
Gravé par Lodel, à Gottingue.

La tendance de Cornelius dans ces ouvrages, plus que dans tout autre, est d'être épique et symbolique à-la-fois. Il ne se borne pas dans les sujets religieux à retracer les faits, il y imprime un caractère mystérieux, il entoure l'action principale d'un monde d'allusions, il est toujours nouveau. Cette tendance pour être appréciée a besoin d'être comprise, et cela n'est pas toujours facile.

Il ne serait pas étonnant que, après avoir campé pendant dix ans avec les Grecs devant Troie et aux portes des enfers, ses crayons se prêtassent moins à retracer les impressions douces, l'amour divin et la foi chrétienne. L'âme de l'artiste n'est pas étrangère à tous ces sentimens, j'aime à le croire; il l'a prouvé dans la *Divina Commedia;* mais l'imagination et le talent sont-ils donc aussi souples que les émotions du cœur? Toutefois ces sujets, retracés de la sorte, ont un intérêt particulier. On a vu plusieurs peintres allemands traiter des sujets religieux avec un succès digne de l'époque où la religion était presque l'unique sujet d'inspiration pour les arts, et où l'atmosphère était, pour ainsi dire, imprégné des mystères de la foi catholique. Overbeck surtout, qui est doué d'un cœur aussi pur que celui d'un enfant, y a àdmirablement réussi; mais beaucoup d'autres ont échoué devant cet écueil, et surtout ceux chez qui cette tendance apparente était un calcul d'amour-propre ou d'intérêt. Le zèle religieux n'est beau qu'autant qu'il est vrai; quand il est hypocrite, il ne produit rien dans les arts : c'est alors une source desséchée; et très souvent, de nos jours, ce sentiment ne produit rien dans les arts, même lorsqu'il est vrai. Pour Cornelius, il n'y a pas de sujet, il n'y a pas de direction, qui ne devienne la source de productions grandioses et d'une poésie nerveuse.

Cette petite gravure, représentant l'*Adoration des mages,* fera comprendre ma pensée. On y verra la grandeur, on y trouvera du style. Le sentiment religieux et le caractère de l'évangile y sont exprimés dans un langage nouveau et plein d'énergie; mais l'artiste a-t-il envisagé et saisi ces sujets sous le point de vue des sentimens d'amour et de charité qui sont le caractère distinctif de la foi chrétienne? c'est ce que je n'ose décider.



L'ADORATION DES MAGES.
Gravé par Andrew, Best et Leloir.

Quoique Cornelius ait souvent montré qu'il sait peindre à fresque aussi bien que qui que ce soit, il existe cependant à la Glyptothèque des tableaux dont la vue, sous le rapport de l'exécution et du coloris, n'est pas tout-à fait satisfaisante. Il est arrivé souvent, je crois, qu'on voulait faire des essais, qu'on voulait obtenir des effets nouveaux. C'est sans doute ce qui prive les fresques de la salle des héros du caractère d'unité qu'on aimerait à y rencontrer et qu'on y cherche en vain. Je trouve plusieurs tableaux de la salle des héros, noirs et durs, et même le tableau principal qui forme, pour ainsi dire, la conclusion du grand drame, la

destruction de Troie, n'est pas exempte de ce défaut. Il est assez difficile de décider jusqu'à quel point ceux qui ont assisté Cornelius dans ce travail, ont pu contribuer à produire cet effet. Sous le rapport de la composition, dont assurément Cornelius a seul tout le mérite, ce dernier tableau est peut-être un de ceux qui renferment les plus grandes beautés. Goethe a adressé à l'artiste, au sujet de cette noble et dramatique composition, une lettre que nos lecteurs seront sans doute bien aises de trouver ici.

Monsieur,

Vous avez su par votre dernier envoi satisfaire un desir que j'éprouvais depuis longtemps, et la feuille que j'ai reçue, formant en quelque sorte le centre d'un cycle important, est plus qu'un aperçu de la manière dont vous comptez traiter les différentes parties de ce grand ouvrage; cette composition est le résumé, l'accomplissement tragique d'une lutte longue et furieuse

Chacun reconnaîtra que votre pensée s'est identifiée avec ces évènemens, qui sont un point si marquant dans l'histoire du genre humain; que vous avez bien compris le sens symbolique de chacune de ses parties; que vous avez saisi de la manière la plus heureuse l'esprit du sujet; et que vous avez su réunir et retracer de main de maître l'ensemble de cette grande œuvre.

Or il ne peut y avoir nul doute qu'un tableau pareil, représenté sur une grande échelle, à l'aide des ombres et des clairs, de l'accord et de la vivacité des couleurs, ne produise irrésistiblement une impression forte. Ceci posé, je n'ai pas besoin de vous assurer que j'éprouve de la douleur de ne pouvoir, dès à présent, fixer mes regards ad-

Ew Hochwohlgeboren

Haben durch die geneigte Sendung ein wahres Bedürfniß, das ich längst empfinde, zu erfüllen gewußt; denn grade dieses mitgetheilte Blatt, als der Schlußstein eines würdigen Cyclus, läßt uns mehr als ahnen, auf welche Weise Sie die einzelnen Felder des großen Umkreises werden behandelt haben. Hier ist ja der Complex, die tragische Erfüllung eines ungeheueren feindseligen Bestrebens.

Jedermann wird bekennen, daß Sie sich in jene großen Welt- und Menschenereignisse hineingedacht, daß Sie deren wichtigen symbolischen Gehalt im Einzelnen wohl gefühlt, sich in Erfüllung des Darzustellenden glücklich, in Zusammenbildung des Ganzen meisterhaft erwiesen.

Und so bleibt denn auch wohl keine Frage, daß ein solches Bild, in stattlicher Größe, durch Licht und Schatten, Haltung und Farbe dem Beschauer entgegengeführt, ja aufgedrungen, große Wirkung ausüben müsse. Hiernach darf ich also wohl nicht betheuern, wie sehr es mich schmerzt, Ihre bedeutenden Leistungen in Fülle und Folge, zugleich mit allem, was auf Ihro Majestät Wink Imposantes

mirateurs sur vos ouvrages, et de ne pas jouir de cet ensemble grandiose que l'impulsion puissante du roi produit incessamment. Pour en avoir une idée juste, j'oserai, avec confiance, vous adresser la prière de m'accorder une épreuve du contour gravé et de la faire légèrement ombrer et enluminer. Ce que je possède, grâce à vous, s'adresse à mon entendement bien plus qu'à mon imagination; mais je voudrais que ce qui se présente à moi d'une manière si abstraite prît du corps, et que le mérite de l'original s'offrît à mes sens d'une manière plus rapprochée de la réalité. Un de vos dignes élèves voudra bien peut-être se charger de ce travail.

Je joins ici une petite feuille pour votre spirituel dessinateur d'arabesques *. Si quelqu'un prétendait envisager ces productions comme d'un ordre inférieur, il serait forcé au moins d'y reconnaître une perfection d'exécution dont jusqu'ici on n'avait nulle idée. Ces compositions sont remplies de *humor* et font naître les impressions les plus agréables.

Si M. Stieler pouvait vous rendre compte de son séjour ici d'une manière assez favorable pour vous faire prendre la résolution de venir nous voir dans la belle saison, ce serait sans doute pour nous une bonne occasion de nous entretenir sur bien des sujets intéressans, et un pareil échange d'idées pourrait amener des conséquences heureuses. M. Rauch exerce maintenant et reçoit une pareille influence dans votre admirable Munich; doué comme il est d'un talent distingué, je ne doute pas que sa présence dans cette ville ne soit un avantage pour tous.

* Neureuther.

im Ganzen entsteht, nicht gegenwärtig genießen und bewundern zu können. Zu einiger Annäherung jedoch in vorliegendem Falle möchte ich Ew. Hochwohlgeboren zutraulich ersuchen, mir einen Abdruck des geistreichen Umrisses nur leicht angetuscht und flüchtig gefärbt zu gönnen, damit dasjenige, was jetzt dem Verstande mehr als der Einbildungskraft, gewissermaßen in Abstracto, unkörperlich angeboten wird, zur Wirklichkeit mehr herantrete und das Verdienst des Originals auch den Sinnen näher gebracht werde. Einer Ihrer wackeren Schüler übernimmt ja wohl die freundliche Bemühung.

Für Ihren geistreichen Arabeskendichter * habe ich ein Blättchen beigelegt. Wollte man auch diese Kunstbehandlung für untergeordnet ansehen, so tritt uns doch hier eine geniale Vollkommenheit und technische Fertigkeit entgegen, von der man sich nicht hätte träumen lassen. Diese anmuthigen humoristischen Blätter geben zu den allererfreulichsten Betrachtungen Anlaß.

Kann Herr Stieler von seinem hiesigen Aufenthalt so günstige Nachricht ertheilen, daß Ew. Hochwohlgeboren sich auch entschließen möchten, zu guter Jahreszeit uns zu besuchen, so würde freilich manches höchst Interessante zu besprechen und ein solcher Gedankenwechsel nicht ohne die schönsten Folgen seyn. Gegenwärtig ist uns ein solcher Vortheil durch die Anwesenheit des Herrn Rauch beschieden, welcher bei seinem ausgezeichneten Talente einer so bedeutenden Mitwirkung in dem herrlichen Münchner Kunstkreise sich nunmehr höchlich zu erfreuen hat.

* Neureuther.

Si vous trouvez l'occasion de faire mention de moi auprès de Sa Majesté, et de lui dire que le respect et la reconnaissance que je lui porte, font que je me considère comme tout-à-fait à lui, faites-le je vous prie et je vous en aurai bien de la reconnaissance; ce sentiment vous est, au reste sans cela, acquis pour les marques d'obligeance que vous m'avez déjà données.

Weimar, le 26 septembre 1828.

Sollte es Gelegenheit geben, in Gegenwart Ihrer Majestät meiner als eines ehrfurchtsvollen, dankbaren Angehörigen schicklich zu gedenken, so bitte solche nicht vorbeigehen zu lassen, auch deßhalb, wie für so manche andere Gefälligkeit, meiner schuldigen Verpflichtung sich selbst überzeugt zu halten.

Mich mit vorzüglicher Hochachtung unterzeichnend

Ew. Hochwohlgeboren

gehorsamster Diener.

Weimar, den 26sten September 1828.

Il peut être intéressant d'examiner Cornelius sous le rapport des qualités morales, de connaître l'homme et l'artiste.

Cornelius est incapable d'hypocrisie, il ne veut paraître que ce qu'il est, il semble être exempt de *petitesse*, mais non pas d'orgueil pris dans une haute acception. Il est naïf, mais sa naïveté s'allie d'une manière heureuse à la vigueur de son caractère; il est vrai, passionné, fort, cependant il n'est pas étranger aux sentimens tendres. Sa tendance artistique en a fourni des preuves, et dans ses ouvrages on en découvre souvent les traces. Néanmoins l'énergie et la vigueur sont les traits caractéristiques de son talent et de son naturel. Il veut être toujours équitable. Ses opinions sur les différentes directions des arts ne peuvent, on pense bien, qu'être très arrêtées, et il soutient son avis en homme qui est sûr d'avoir raison. Il ne serait pas aussi grand qu'il l'est s'il n'avait pas de conviction intime, et si cette conviction pouvait être ébranlée par l'avis des autres; il y a du Michel Ange dans cette nature. C'est un véritable réformateur, et les réformateurs ne tolèrent ni les obstacles ni les contradictions.

Etablissons d'abord qu'on ne peut bien juger Cornelius si l'on n'a vu ses cartons. Puis, dans l'appréciation particulière des œuvres de ce grand artiste, je crois qu'il ne s'est jamais montré plus épique que dans ses ouvrages de la Glyptothèque; dans aucun plus original que dans son Faust; dans aucun plus vi-

goureux que dans les Nibelungen. Le calme qui règne dans sa *Divina Commedia* a de la grandeur et de la grâce. Son style apparaît dans sa plus grande pureté dans le Saint-Luc. Nous trouvons la réuniou de tant d'éminentes qualités dans le caractère de l'école, et dans Kaulbach qui en est la plus belle émanation.

Cornelius est essentiellement Allemand; il lui arrive de s'appesantir sur les sujets et de les creuser; plus souvent il les saisit, les embrasse et les lance dans le monde, revêtus de tout l'éclat de son génie. Son langage n'est pas fleuri, son ton n'est pas doux; il est original, bref et énergique. Cornelius surprend par ses réparties promptes et inattendues; ses paroles montrent cependant souvent de l'aménité, il sait être intéressant et aimable; et comment ne le serait-il pas? lui, chez qui la force est jointe à la droiture! Il est souvent sous l'impression du moment, mais cette disposition ne le rend pas inégal, car son caractère est bien prononcé; il en est des hommes passionnés mais forts, comme de l'Océan qui conserve son caractère de grandeur dans le calme, comme pendant la tempête.

Cornelius est né à Dusseldorf; son père était inspecteur de la galerie, il avait beaucoup d'enfans et n'était pas riche. Cornelius est maintenant âgé à-peu-près de cinquante ans. Dès l'âge le plus tendre il avait déjà fourni des exemples de sa facilité à reproduire ses idées et à leur donner une forme. A l'âge de douze ans il dessinait des contours, plaçant les figures à la suite les unes des autres. Il représentait ainsi des chasses et des batailles, dans lesquelles l'ordonnance n'était dénnée ni de beauté ni d'originalité, et dès ce temps son talent se fit remarquer par tous ceux qui étaient à portée de connaître ses premiers essais; on prétend aussi que son talent avait déjà éveillé l'envie. On doit même avoir donné aux parens de Cornelius le conseil de le retirer de l'école de peinture, sous prétexte que son manque de talent ne lui permettrait pas de faire de grands progrès, et de lui faire plutôt embrasser le métier d'orfèvre. La mère de Cornelius ne tint compte de cet avis, et le jeune homme continua ses études à l'académie, où il dessinait beaucoup d'après l'antique. Voici ce qu'il dit lui-même à ce sujet, dans une petite note de sa main que je possède.

« J'étais dans ma seizième année lorsque je perdis mon père; un frère plus « âgé et moi nous fûmes alors obligés de veiller aux intérêts d'une nombreuse « famille. Ce fut dans ce temps qu'on voulut faire comprendre à ma mère, qu'il « vaudrait mieux que je me vouasse à l'orfévrerie préférablement à la peinture, « d'abord à cause du temps que l'étude de cet art exige, ensuite à cause du « grand nombre de peintres qui existaient déjà. Ma bonne mère écarta positi- « vement tous ces conseils, et moi je me sentis saisi d'un enthousiasme peu « commun, auquel la confiance de ma mère prêtait une force nouvelle, et qui « fut stimulé sans cesse par l'idée qu'il était possible que je fusse arraché à l'art « que je chérissais. Ainsi puissamment aiguillonné je fis des progrès dans les « arts, qui alors promettaient plus que je n'ai pu tenir ensuite. »

Tout jeune encore ses compositions pour les calendriers, ses tableaux destinés à orner les gonfalons et toutes sortes d'autres ouvrages, lui procurèrent quelque argent; il était bien aise de ne pas avoir recours à son père et de pouvoir subvenir à ses propres besoins. Il dit à ce sujet lui-même : « C'étaient souvent des « commandes de peu d'importance, auxquelles je cherchais toujours à impri- « mer un caractère plus analogue à mes dispositions naturelles; j'y étais d'au- « tant plus porté, que mon père avait coutume de me dire que, toutes les fois « qu'on entreprend un ouvrage quelconque, il faut tâcher de le faire le mieux « possible, et qu'en agissant ainsi, on trouve toujours à tirer profit de son « travail et à apprendre quelque chose. »

L'époque de sa première jeunesse était aussi celle où vivaient à Weimar plusieurs poëtes allemands, qui commencèrent une ère nouvelle pour la littérature de leur patrie. Göthe, que l'opinion et son mérite plaçaient à leur tête, qui dès son enfance a étudié les arts avec amour et qui les a même exercés à plusieurs époques de sa jeunesse, eut l'idée d'instituer un prix pour les artistes qui réussiraient le mieux dans des sujets donnés. Quelques-uns des premiers essais de Cornelius ont été connus de ces poëtes et de ces littérateurs; je n'examinerai pas jusqu'à quel point ils ont su y découvrir le germe des qualités éminentes qui distinguent le talent de Cornelius, mais toujours est-il, que c'est tout-à-fait

indépendamment de leurs travaux littéraires et de leurs principes sur les arts, que Cornelius a pris un si grand essor.

La direction d'idées et les dispositions que Cornelius montrait alors et qu'il montre encore aujourd'hui sont d'une nature toute particulière. Il considère les sujets qu'il traite d'un point de vue très élevé. L'étude de la nature et la partie technique de l'art l'occupent moins, que le soin d'exprimer sa pensée d'une manière puissante et caractéristique; aussi il semble souvent que chez lui les figures les plus empreintes de force et de grandeur, manquent en quelque sorte de vie; on dirait presque que dans ses personnages la circulation du sang s'est arrêtée. Je reconnais toujours dans les ouvrages de Cornelius le caractère de la force et de la grandeur, mais je ne sais si dans tous on découvre au même degré la vérité, le goût et la juste mesure. Quels sont les grands génies qui ont su toujours rester fidèles à la vérité, au goût, et qui ont su toujours éviter l'exagération?....

La nouvelle direction de la littérature allemande commençait alors à porter ses fruits; les principes de Winkelmann, qui prescrivaient comme règle unique l'étude de l'antique, n'étaient plus admis comme les seuls qui pussent produire d'habiles artistes et de grandes œuvres; on s'était aperçu que l'amour de l'antiquité avait été en grande partie cause des écarts de l'école française; cependant les écoles de peinture, et notamment celles de Dusseldorf, suivaient les anciens erremens, et Cornelius surtout en poursuivant ses études, y restait jusqu'à un certain point fidèle. Tous ceux qui cherchent à faire coïncider ses principes avec ceux de Winkelmann ou à le mettre en opposition avec Göthe, qui le trouvent favorable à l'étude de l'antique ou peu favorable aux modèles et à l'imitation de la nature, tous ceux enfin qui cherchent chez Cornelius un système constant, connaissent peu l'originalité et la puissance de son organisation d'artiste. Ce qu'il est, il l'est par la force de l'impulsion qui le pousse, et en dépit de tout ce qui l'entoure et de tout ce qui l'a devancé. Il est curieux de le suivre dans ses idées sur ce sujet; il s'appliquait, dit-il, par intervalle à dessiner d'après l'antique, mais il prétend n'avoir jamais imité servilement les

ouvrages des anciens, et il considère cette méthode poussée trop loin, comme capable d'étouffer tout élan. Il suivait cette étude et tout autre travail d'une manière toute particulière: il essayait, par exemple, pour exercer sa mémoire et donner de l'essor à son imagination, de répéter de souvenir les dessins qu'il avait faits d'après l'antique ou d'après des modèles. La nature l'avait déjà doué d'une mémoire d'artiste peu commune, mais cette manière d'exercer cette faculté la rendit plus puissante encore, et il lui arrivait souvent de reproduire avec tant de fidélité les objets qu'il avait vus en nature ou des objets d'art, que même les personnes les plus exercées à juger ces sortes de productions, croient y reconnaître des copies ou des dessins d'après nature. Depuis sa plus tendre jeunesse, son père l'a toujours fait dessiner d'après Raphaël, d'après les têtes des Stances, d'après les gravures de Marc-Antonio, d'après Volpato et autres. C'est de cette façon qu'il raconte ses premières études.

Les peintures de l'église de Neuss sont le premier ouvrage important de sa jeunesse. Cet ouvrage a été improvisé sur la muraille, et en l'examinant attentivement on y peut découvrir l'étude de Raphaël: c'est ainsi que Cornelius rend lui-même compte de ce travail et qu'il le juge.

C'est à l'âge de vingt-six ans qu'il fit ses compositions de Faust, dont le frontispice annonce déjà la nouvelle direction qu'il allait prendre. On y voit représentée une figure athlétique, qui supporte de ses bras nerveux toutes les puissances qui exercent leur empire sur la nature. Il l'a commencé en 1810. Cet ouvrage l'a fait tout-à-coup distinguer comme artiste allemand; et il est certain que si Cornelius avait été exclusivement attaché aux principes de Winkelmann et à l'étude de l'antique, il n'aurait pu déployer cette originalité tout-à-fait nationale; car ce n'est pas seulement par des formes extérieures qu'il développe ce caractère, c'est le sentiment personnel, c'est la nature allemande qui se peignent en traits de feu dans cette immortelle production.

Ces compositions furent envoyées par Cornelius à Göthe. Ce grand homme en reconnut le mérite. Cependant il est juste de dire que si Göthe et plusieurs autres littérateurs allemands, ont puissamment contribué par leurs écrits à faire

prendre aux arts une nouvelle direction et un nouvel essor, ils n'en ont pas plus tard directement favorisé les progrès.

Cornelius dit lui-même en parlant de la nature de son propre talent : « Depuis ma plus tendre jeunesse mon âme tendait vers l'universalité. Je crois « que j'ai une nature complexe, aussi faut-il se garder de me placer dans des « catégories. » On conçoit qu'un génie créateur comme celui de Cornelius ne se sente pas à l'aise dans un catégorie, mais quelque grand que soit un talent, il est difficile qu'on n'y découvre pas, sur quelques points, de l'analogie avec d'autres talens qui l'ont devancé, car le monde est déjà vieux et les arts le sont aussi. La parfaite similitude entre deux grands talens est aussi impossible, qu'il est également impossible de rencontrer un talent neuf sous tous les rapports, dans un art ancien.

Cornelius avait quitté Dusseldorf dans l'intention d'aller à Rome, ce paradis des artistes; mais arrivé à Francfort, il commença ses dessins de Faust; et ses amis l'ayant engagé à ne pas quitter cette ville avant d'avoir terminé cet ouvrage, il suivit leurs conseils Ce fut donc en 1811 seulement qu'il arriva dans cette patrie des arts. Overbeck y était déjà établi, et ces deux grands artistes s'unirent d'une étroite amitié.

Rien de plus touchant, que le tableau que présentait cette intimité pendant les premières années de leur séjour dans cette ville. Le roi de Bavière les a comparés à saint Jean et à saint Paul. Ils habitaient tous deux un vieux couvent abandonné, où ils travaillaient du matin au soir et où ils ont produit des ouvrages admirables. Ils étaient convenus de se communiquer mutuellement chaque samedi tout ce qu'ils auraient fait dans le courant de la semaine, et de se dire réciproquement les défauts que chacun d'eux apercevrait dans les ouvrages de l'autre. Les louanges et la critique ne furent pas épargnées, et c'est ainsi que le talent de ces deux grands hommes prit ce développement, qui les a placés si haut parmi les artistes. A Cornelius et Overbeck, s'associèrent plus tard Schadow, Veit, Schnorr, le graveur Amsler, le paysagiste Fohr. Koch et Reinhard appartiennent à une génération plus ancienne dans les arts comme dans la vie.

Cornelius a dit dans une petite note dont je joins ici le fac-simile :

« Il serait impossible de tracer brièvement le cercle du développement moral « qui eut lieu à Rome pendant le séjour que j'y fis ; mais j'ose dire que l'espace « de plusieurs siècles a été parcouru. Je ne parle pas ici seulement de moi, « mais de cette réunion de talens et de caractères, qu'animaient des sentimens « grands, pieux et généreux ; sentimens que la lutte enthousiaste contre la ty- « rannie et la frivolité avait provoqués, et alimentait en Allemagne comme en « Italie. Toutes les nobles natures ont puissamment éprouvé dans le temps « cette grande impulsion. »

Cornelius est un de ceux qui ont provoqué une entreprise nouvelle et décisive pour les arts, dans les fresques de la salle Bartoldi ; nos lecteurs en ont déjà connaissance.

Cornelius s'occupa alors de ses dessins des Nibelungen. Ce fut alors aussi que lui furent commandées par le marquis Massini, les fresques destinées à sa villa ; nous avons vu, plus haut, que ces fresques ne furent point exécutées ; mais indépendamment des gravures de Schäfer et du trait qu'Eberle en a lithographié, et qui accompagnent les commentaires du professeur Delinger, Cornelius en a conservé des dessins coloriés et des cartons.

Il fut ensuite appelé à Dusseldorf pour y relever l'académie, et il reçut en même temps la commande des fresques de la Glyptothèque, dont le prince royal, depuis roi de Bavière, avait conçu le projet.

Partagé entre Dusseldorf, où il occupait la place de directeur de l'académie, et Munich, où il devait faire des cartons, il sentit bientôt l'impossibilité de suffire à des soins aussi incompatibles et pourtant également importans ; il prit donc le parti de quitter sa place de Dusseldorf, pour se consacrer exclusivement, avec ceux de ses élèves qui voulurent le suivre, aux travaux de Munich, et il fut fait en même temps directeur de l'académie, place qui était devenue vacante par la mort d'un de ses anciens maîtres le directeur Langer.

C'est de cette époque seulement que date l'immense activité qu'on a vu se déployer dans les arts à Munich ; Cornelius est la sommité de l'école, il en est le

premier moteur, le maître. Le degré et la nature de l'influence bienfaisante que d'autres artistes exercent sur le progrès des arts à Munich, se trouveront marqués à leur place dans le cours de cet ouvrage.

On reproche à Cornelius de ne pas faire assez de cas de la partie technique de l'art, et de négliger ce soin avec ses élèves. Ce jugement dont je lui fis part, provoqua de sa part la réponse suivante : « N'imitez pas les fous qui font un « bruit étourdissant avec leur marotte. L'esprit et le bon sens savent rendre « avec peu d'art ce qu'ils conçoivent » (Faust de Göthe). « Sey er kein schellen- « lauter Thor, es trägt Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber « vor » (Faust von Göthe). « Fidèle à ce principe, je méprise toute *habileté* pra- « tique (jedes Machwerk) et ne reconnais pas comme objet d'art ce qui manque « de vie; mais les degrés de la vie sont aussi multipliés que les degrés mêmes « de la nature, et quoique je puisse aimer avec tendresse la vie saisie hors des « sphères élevées (les ouvrages des Flamands), je ne me laisserai pas pour cela « égarer sur les conditions de la grandeur dans les arts; sur le mérite des pro- « ductions qui ont le caractère le plus élevé auquel la puissance intellectuelle « de l'homme soit capable d'atteindre. Il n'y a que la malveillance qui puisse « vouloir méconnaître que j'ai toujours cherché de toutes mes forces, par les « préceptes et par l'exemple, à pousser le progrès et le perfectionnement aussi « loin que possible. »

« Demgemäß verachte ich jedes Machwerk und erkenne nichts als Kunst an, was nicht « lebt. Aber die Grade des Lebens in der Kunst sind so unendlich als die der Natur « selbst, und wenn ich das geringste Leben mit Zärtlichkeit lieben kann (die Niederländer), « so werde ich darum nicht irre an der höchsten vollendetsten Anforderung menschlichen « Kunstvermögens, und nur mit Absicht kann man verkennen wollen, daß ich mit allen « Kräften das Mögliche zu leisten gesucht habe, durch Lehre und durch die That. »

Si je cousulte à cet égard mes propres impressions, je trouve que le coloris de Cornelius est souvent sec, et que ce n'est pas la beauté de la touche qui distingue la plupart de ses ouvrages; cependant nous avons vu qu'il s'est montré souvent coloriste et peintre habile.

Il a fait peu de tableaux à l'huile, et ceux qu'il a faits n'ont pas l'importance de ses autres œuvres.

Cornelius ne laisse pas voir de vanité, mais il n'ignore pas l'importance de sa vie d'artiste, et il doit avoir dit à ses écoliers, qui se réunissent souvent autour de lui : « Ma force productrice n'est pas assez active pour que je puisse espérer « voir, de mon vivant, les arts en Allemagne atteindre la plus grande hau- « teur ; mais elle suffit pour lui frayer une route nouvelle, et pour amener « ce résultat dans cent ans ».

Je crois que Cornelius se trompe ; que l'art allemand est bien près de son apogée, et que les vingt années qui vont suivre, seront les plus glorieuses de l'époque moderne. Kaulbach, Lessing, Schwanthaler, Hildebrandt, Bendemann, les frères Schraudolph, sont bien jeunes, mais d'ici à vingt ans leur talent aura obtenu tout le développement dont il est susceptible.

Cornelius a dit aussi à ses élèves : « Je vous ai tracé la route que vous avez « à suivre ; continuez avec conscience, probité et avec un jugement sain ; et si « le ciel vous donne la force nécessaire, vous dessinerez et peindrez mieux que « moi. Cette marche est profondément tracée dans la nature ».

Ces paroles ne me paraissent pas avoir un sens bien déterminé, mais elles annoncent une manière de sentir grande et forte ; il y a dans ce peu de mots un sentiment profond, qui caractérise en même temps, l'Allemand, Cornelius, et le grand artiste.

J'ai entendu vanter beaucoup son talent pour la poésie ; et en effet il serait étonnant qu'il ne fît pas de vers, lui dont les ouvrages de peinture sont si poétiques. Je n'ai jamais eu occasion de lire aucune de ses pièces de vers, mais on les dit pleines de verve, d'énergie et d'originalité.

Quelques-uns de ses élèves ont entrepris des ouvrages importans loin de Munich, mais sous son influence : c'est ici le lieu d'en parler. Stilke et Sturmer ont composé et ont commencé à exécuter les fresques de la salle des assises à Coblentz. Le sujet de ce tableau était le Jugement dernier. Pour un premier essai, c'était trop peut-être ; cependant j'ai entendu dire à Kaulbach que les

cartons étaient admirables. Néanmoins, tous les jugemens ne sont pas également favorables à cet ouvrage; tant il y a, qu'il a été abandonné avant d'être achevé. Götzenberger a mis plus de suite, ou a été plus heureux dans son entreprise, et les fresques de la *Aula* de Bonn, qui ont été commencées par lui et par Hermann, se poursuivent maintenant par lui seul et sont fort près d'être achevées. Il en a été parlé dans le premier volume, au chapitre consacré à Manheim et à Götzenberger. Les fresques de Helltorf, dont il a aussi été question au premier volume, ont été également commencées sous le patronage de Cornelius, et c'est Stürmer qui en a exécuté la première.

De tous les artistes qui ont assisté Cornelius dans ses travaux, ce sont surtout les professeurs Schlotthauer et Zimmermann, ainsi que Hiltensberger, qui, sous le rapport de la touche et de la couleur, me semblent avoir été les plus heureux, mais non pas plus heureux que lui-même dans ses Eros.

Cornelius, ainsi que nous l'avons déjà dit, ne paraît pas avoir une grande prédilection pour la peinture à l'huile et pour les tableaux de chevalet. On le conçoit: on aurait peine, en effet, à se représenter ce génie plein d'ardeur accorder un soin minutieux à de petits ouvrages. En général sous ce rapport, comme sous bien d'autres, il a de l'analogie avec Michel Ange.

Le genre ne paraît pas non plus l'intéresser beaucoup; mais les sujets tirés de la vie privée ou de l'histoire de notre temps ne lui déplaisent pas, quand ils sont saisis avec force et grandeur: ainsi, par exemple, les deux sujets de Kaulbach que nous verrons cités ailleurs, *la maison des fous* et le *criminel*, ont obtenu sa plus vive approbation. On ne connaît de lui que deux tableaux de chevalet, sujets religieux, dont l'un appartient à Thorwaldsen et l'autre se trouve au musée de Francfort.

Cornelius a été décoré de la croix de la *couronne de Bavière pour le mérite civil.* La noblesse non héréditaire est attachée à cette décoration. Les circonstances qui ont accompagné cette marque de l'estime du roi, ont ajouté du prix à cette faveur. C'était en 1825, la première année du règne du roi. La veille du nouvel an, il fut mandé dans la Glyptothèque; là en présence de ses élèves, le roi lui

remit la décoration en disant, que c'était la première qu'il accordait depuis son avènement au trône, et qu'il avait voulu la lui remettre dans le lieu même de son triomphe; il fit en même temps d'aimables allusions aux guerriers, pour qui les décorations avaient plus de prix, quand elles étaient accordées sur le champ de bataille.

Une lettre que Gérard a adressée à Cornelius mérite, je crois encore, de trouver place ici : elle me semble aussi bien écrite que noblement pensée.

Monsieur,

« Lorsque je manifestais mon admiration pour ceux de vos ouvrages, dont j'ai « pu avoir quelque connaissance, j'étais loin de me flatter qu'il se présenterait « une aussi heureuse occasion de vous exprimer directement la haute estime que « j'ai conçue depuis long-temps pour votre personne et votre rare talent. Certes, « monsieur, vous occuperez une place honorable dans l'histoire des arts. Vous « avez su rendre au génie de la peinture sa première jeunesse et sa première « vigueur, et l'Allemagne vous devra l'honneur d'avoir accompli tout ce que les « quinzième et seizième siècles lui avaient promis d'illustration. Cette régéné- « ration sera durable, parce qu'elle est fondée sur l'étude du vrai, dont les anciens « avaient un si profond sentiment; parce qu'elle est surtout d'accord avec les « mœurs, l'esprit et la littérature de votre époque, et c'est en quoi cette réforme « diffère des modes passagères, qui, dans d'autres pays, ont souvent modifié les « arts, sans leur imprimer des caractères durables.

« Agréez, je vous prie, monsieur, l'expression la plus sincère des sentimens « avec lesquels je suis heureux de pouvoir me dire

Votre très humble et très obéissant serviteur,

(signé) P. Gérard.

Ce 23 septembre 1828.

Un écrivain connu par beaucoup d'importans travaux littéraires sur les arts, à qui j'ai communiqué ce chapitre, m'a fait les observations suivantes :

« L'orgueil d'artiste et le caractère symbolique qui se peignent dans les travaux de Cornelius ne sont pas suffisamment relevés dans le portrait que vous en faites. C'est la manière dont il envisage les sujets qui constitue sa grandeur, mais qui en même temps le rend capable d'écarts.

« Ce qui le distingue parmi tous les artistes de son époque, c'est sa manière toute poétique de réunir dans un même faisceau les différens sujets dont se composent ses productions, c'est le sens symbolique et en même temps profond, c'est la haute importance qu'il sait leur imprimer.

« Quand Cornelius se saisit d'un sujet, il l'étreint pour ainsi dire, et il l'élève par la puissance de son génie à la plus grande hauteur, mais en même temps il le réduit à la plus grande simplicité, car ses inspirations artistiques, en passant par le creuset de sa puissante intelligence, acquièrent une clarté admirable. Ce goût de concentration ne lui permet guère de s'arrêter à des accessoires d'une faible importance, mais il fait au contraire que ses figures se trouvent souvent trop resserrées et que l'espace leur manque.

« Cette tendance symbolique est tellement inhérente à sa nature d'artiste, qu'il la mêle souvent aux sujets qui sont le plus essentiellement dramatique ».

Ai-je dit assez ?... Ai-je trop dit?... Ai-je bien dit?... Je réclame l'indulgence de Cornelius et de mes lecteurs.

CHAPITRE IV.

MUNICH. — PEINTRES HISTORIQUES.

PEINTRES HISTORIQUES.

I. Anschütz.
II. Binder.
III. Brown.
IV. Bruckmann.
V. Dietz.
VI. Eberhard.
VII. Eberle.
VIII. Eglofstein (comtesse de).
IX. Ellenrieder (Mlle).
X. Engelmann.
XI. Felner.
XII. Fischer.
XIII. Folz.
XIV. Förster.
XV. Freiberg (baronne de).
XVI. Gassen.
XVII. Giessmann.
XVIII. Ginelli.
XIX. Gräfle.
XX. Hanson.
XXI. Hermann.
XXII. Hess.
XXIII. Hiltensperger.
XXIV. Jäger.
XXV. Kaulbach.
XXVI. Klotz.
XXVII. Knauth.
XXVIII. Koch.
XXIX. Kögl.
XXX. König.
XXXI. Langer (Robert de).
XXXII. Langer (Jean de), père du précédent.
XXXIII. Lindenschmidt.
XXXIV. Monten.
XXXV. Müller.
XXXVI. Neher.
XXXVII. Neureuther.
XXXVIII. Nilson.
XXXIX. Olivier.
XL. Pocci (comte).
XLI. Röckel.

XLII. Ruben.
XLIII. Schaller.
XLIV. Schilgen.
XLV. Schimon.
XLVI. Schlotthauer.
XLVII. Schneider.
XLVIII. Schnorr.
XLIX. Schorn.
L. Schott et Knauth.
LI. Schraudolph (Jean).
Schraudolph (Claude).
Schraudolph (Mathias).
LII. Schröter (G. de).
LIII. Schulze.
LIV. Schwanthaler.
LV. Schwindt (de).
LVI. Seinsheim (comte de).
LVII. Seitz.
LVIII. Stilke.
LIX. Strachuber.
LX. Streidel.
LXI. Stürmer.
LXII. Zimmermann.

I.

ANSCHÜTZ (HERMANN), DE COBLENTZ.



ANSCHÜTZ (Hermann) est né à Coblentz en 1805. Il a exécuté, dans la nouvelle aile du château, des peintures à fresque et à l'encaustique. Celles de la salle à manger ont été composées par Zimmermann. Une partie de celles qui ornent la salle de danse dn second étage, ont été composées et exécutées par Anschütz et elles l'ont été avec goût.

II.

BINDER, DE VIENNE.

Binder est âgé à-peu-près de 32 ans; il se trouve maintenant à Francfort; il a assisté Hess, dans ses travaux de la chapelle, et il est un de ceux qui l'a fait avec



L'APÔTRE JACOB.
Gravé par Andrew, Best et Leloir, à Paris.

le plus de succès. Nous verrons dans la note B. à la fin de ce volume quels sont les tableaux auxquels Binder a travaillé, et quels sont ceux qu'il a composés et peints tout seul. Parmi ces derniers on ne peut compter, je crois, que les quatre moindres sujets se rapportant à la vie de Noé. La figure d'apôtre dont je donne ici la gravure et qui assurément mérite beaucoup d'éloges a été peinte d'après son carton par Koch.

III.

BROWN.

L'ouvrage dont Brown était occupé lors de mon dernier séjour à Munich, deviendra sans doute un des plus importans de cet artiste. Il n'en était encore qu'au carton, mais la pensée de l'auteur s'y trouvait exprimée tout entière, et elle l'était d'une manière heureuse. Sur un champ de bataille se voient les deux Talbot, le fils expirant dans les bras du père: tel est le sujet de cette composition. Ce groupe est bien pensé, et il faut espérer que l'exécution en sera également bonne. Brown a l'esprit cultivé; il s'occupe d'écrire sur les arts. Il est lié d'amitié avec Kaulbach, et l'échange d'idées qui a lieu entre ces deux artistes est profitable à tous les deux. J'ai été plusieurs fois témoin de leurs entretiens, j'y ai pris part, et je conserverai toujours un souvenir agréable des rapports que j'ai eus avec M. Brown; j'ai vu chez lui deux jeunes gens, ses élèves, dont le zèle et l'activité s'exercent sous ses auspices. L'un d'eux surtout a fait des dessins, dans le genre du *malfaiteur* de Kaulbach ou dans le genre de Hogart, qui m'ont paru annoncer un talent très distingué.

IV.

BRUCKMANN, DE HEILBRONN.

Il paraît à peine âgé de 30 ans. J'ai vu de lui à Stuttgard un tableau représentant *la mort de Frédéric Barberousse*, dont il sera fait mention à l'article Stuttgard. Chez lui, j'ai vu un carton, qui m'a donné une idée très favorable de son talent. Le sujet est le même qui a été traité par Folz, dans une des pièces du château, mais la manière dont ce sujet a été saisi par Bruckmann, le fait ressembler fort peu à l'autre. *Les femmes de Weinsberg à qui l'Empereur permet d'emporter ce qu'elles ont de plus précieux*, *sortent de la ville chargées de leurs maris et de*



FEMMES DE WEINSBERG.
Gravé par Wright et Folkard, à Londres.

leurs pères. Bruckmann dans son carton est resté fidèle à l'histoire; Folz a voulu se rapprocher de la ballade; aussi le premier a produit un tableau historique et d'un style sévère, l'autre a fait du genre; l'un a peint des héroïnes, l'autre de bonnes bourgeoises. Le tableau de Folz est charmant, plein de vivacité et d'esprit; mais en comparant les deux ouvrages on ne peut s'empêcher de trouver dans celui de Bruckmann un caractère plus élevé.

Cet artiste a pris part aussi aux travaux du château. Dans la chambre à coucher de la reine, il a peint d'après le dessin du professeur Hess, *Galathée et le cyclope Polyphème.* La figure de Galathée est pleine de grâces; elle est bien dessinée et bien peinte. Elle rappelle celle de la Farnesina; je ne sais s'il faut attribuer cette ressemblance au charme dont cette figure est empreinte, ou s'il y a imitation. Il serait facile de comparer; mais j'aime mieux conserver cette incertitude, de crainte de perdre une heureuse illusion.

Dans la même pièce, il a peint d'autres sujets tirés de Théocrite. Trois des tableaux qui ornent la plate-bande au dessous de la corniche, et qui se rapportent au mariage d'Hélène avec Ménélas, sont composés et exécutés par Bruckmann; Dietz a fait ceux qui sont au dessous de la corniche, d'après des dessins de Hess.

Il passe, parmi quelques-uns de ses émules, pour montrer moins de talent sous le rapport de la composition que sous celui du coloris. Sans vouloir affirmer que ce que j'ai vu de lui annonce une grande richesse d'idées et une composition très vive, il me semble que ses *femmes de Weinsberg*, méritent comme composition beaucoup d'éloges, et je connais des *ingegni feraci* qui ne font pas toujours si bien. Il s'est essayé dans les portraits, et il l'a fait, à ce qu'on dit, avec succès.

V.

DIETZ, DE CARLSRUHE.

Il est âgé à-peu-pres de 22 ans. Il a assisté Folz dans les peintures à l'encaustique de la salle de Bürger; j'ai vu de lui un Kunstverein à Munich, un tableau à l'huile, représentant *la mort de Picolomini*. Plusieurs artistes distingués de Munich font l'éloge et de ce tableau et du talent de l'artiste en général. Ce tableau a obtenu le prix à Carlsruhe. J'ai vu deux dessins de lui, qui annoncent de la facilité. Les sujets qu'il traite ordinairement appartiennent au genre, mais la manière dont il les saisit se rapproche du style historique. Le jugement que je porte sur lui est beaucoup plus l'avis de quelques-uns des artistes de Munich, avec lesquels j'aimais à m'entretenir sur les arts, qu'il n'est le mien; j'ai vu trop peu de ses ouvrages pour donner la mesure de son talent et pour tirer son horoscope. Son caractère, au dire de ses amis, est aimable; il est enthousiaste de Schiller. Sa tendance est romantique, et c'est dans ce sens qu'il vise à l'effet. Il pourrait facilement s'égarer dans la sentimentalité et dans les exagérations; mais il y a en lui des qualités qui atténuent ce danger; on le dit doué des plus heureuses dispositions et d'une sensibilité exquise. C'est ainsi qu'on parle ici de ce jeune homme et de son talent.

Un des premiers tableaux qu'il a faits, *un soldat qui tue son cheval*, n'a été jugé favorablement ni du public ni des artistes. On trouvait fort belle sa copie du grand tableau de Hess, représentant *l'entrée du roi Otton à Nauplia*, à laquelle il travaillait en même temps que Hess achevait son tableau, mais cette copie a eu le malheur d'être abîmée par l'épouvantable explosion du magasin à poudre qui a eu lieu en 1835 à peu de distance de la Pinacothèque. On est parvenu à réunir les morceaux déchirés. Je ne sais si cette copie sera achevée; elle était destinée pour le Roi Otton. Lorsque j'étais à Munich, en 1835, Dietz était

occupé à peindre son tableau, représentant *Pappenheim, tué à la bataille de Lutzen.* J'ai revu ce tableau achevé en 1837.

VI.

CONRAD ET FRANÇOIS EBERHARD.

Eberhard (Conrad) est né le 24 novembre 1761 à Hindelang dans le Algau. Son frère aîné, François, qu'il aimait tendrement et dont il ne s'était jamais séparé est mort en 1836 du choléra. Leur père et leur grand-père étaient sculpteurs, et travaillaient en pierre et en bois, le plus souvent pour les églises. L'électeur de Trèves et évêque d'Augsbourg, Clément Venceslas, eut souvent occasion d'aller à Hindelang où il apprit à connaître Conrad Eberhard et le mit à portée de se rendre à l'académie de Munich en 1798, pour y travailler pendant quelques années sous son compatriote Boos, professeur de l'académie et sculpteur de la cour. Le roi actuellement régnant, et qui était alors prince héréditaire, l'envoya à Rome et lui fit plusieurs commandes. Son premier ouvrage en marbre était *une muse avec l'amour.* On le voit maintenant à la Glyptothèque. On a de lui, aussi, plusieurs bustes pour le Walhala; un *faune avec Bacchus et l'amour* qu'il a exécutés pour le roi défunt : *Léda avec un cygne; Endymion et Diane conduits par l'amour,* plus grand que nature. Ce dernier groupe se voit à Nymphenburg.

En 1816 il devint professeur de sculpture à l'académie, et fit un bas-relief en marbre pour le monument de la princesse Caroline dans l'église des Théatins; il fit aussi plusieurs autres bas-reliefs, dont les sujets ont été tirés de l'ancien et du nouveau Testament, ainsi que des bustes du Christ et de la Madonne. Sur la façade de l'église de Tous les Saints, on voit de lui au-dessus de la grande porte *le Christ, Marie, saint Jean-Baptiste, saint Pierre* et *saint Paul.* Il a fait aussi deux statues colossales pour la porte de l'Isar, *l'archange Michel et saint George,* figurant la

justice et le courage. Il reçut encore du roi la commande des monumens funèbres des évêques Sailer et Widtmann, destinés au dôme de Ratisbonne.

Son frère aîné, François, demeurait avec lui et l'assistait dans ses travaux : principalement dans l'exécution des petits ouvrages en albâtre représentant des sujets religieux. Ses petits ouvrages d'albâtre font l'admiration de tous ceux dont les sentimens sont en harmonie avec les dispositions pieuses de ces intéressans artistes, ou qui ont su s'identifier avec la direction de leur talent; on y voit régner cette simplicité, cette candeur, cette naïveté, qui semblent si éloignés de notre époque, et qui forment le cachet distinctif des premiers siècles du christianisme.

Les frères Eberhard ont reculé de mille ans sans renoncer au progrès, et ils semblent marcher dans un sentier qu'éclaire la lumière de la foi; ils sont guidés par un sentiment religieux, pur et intime. Il n'y a qu'une forte et fâcheuse préoccupation, qui soit capable de vouloir ternir ou de ne pas reconnaître ce que les travaux des frères Eberhard renferment de beautés d'un ordre élevé, et de sentimens à-la-fois bienfaisans et respectables.

Il existe aussi des tableaux et des dessins des frères Eberhard, qui sont empreints du même caractère gothique, religieux et chrétien, qui domine dans leurs sculptures. J'en citerai ici quelques-uns.

J'ai vu à Nuremberg à l'institut des arts, qui a pour directeur le professeur Reindel, dans l'album de Durer destiné à recevoir les dessins et le gravures modernes, une composition au crayon relevée d'or de C. Eberhard qui a excité en moi la plus vive admiration. Cette composition représente l'adoration des mages.

Le trait d'un des groupes principaux, que j'offre ici à mes lecteurs, donnera une idée de cette production remarquable.



GROUPE D'EBERHARD.

Gravé par Lacoste, à Paris.

Mademoiselle Linder à Munich possède, du même artiste, un tableau à compartimens d'une grande richesse de composition et d'une exécution très minutieuse. Le sujet en est religieux et symbolique. Il est peint à la manière de Giotto. Le cadre orné de sculptures sacrées se lie aux sujets du tableau. C'est un travail immense auquel l'artiste a consacré plusieurs années de sa vie. Les dimensions des figures sont très petites.

Il a fait conjointement avec son frère plusieurs autres ouvrages moins importans, mais du même genre.

Les frères Eberhard n'ont jamais été mariés. La plus grande pureté de mœurs a embelli toutes les époques de leur vie. La piété, la candeur, la simplicité, la

charité, ont été les compagnes de cette existence chrétienne. L'humilité, loin de nuire à leur dignité, a grandi le caractère de ces hommes de bien. Il sera encore question des deux frères Eberhard au chapitre *Sculpture*.

VII.

EBERLE, DE DUSSELDORF.



EBERLE, DE DUSSELDORF.
Gravé par Brévière, à Paris.

Eberle est mort en 1832, âgé de 26 ans. Cornelius considérait cet artiste comme un de ses meilleurs élèves, et en faisait l'objet de sa prédilection et de ses soins particuliers. Eberle a assisté son maître dans les travaux de la Glyptothèque. Un de ses premiers ouvrages a été celui des Arcades : ce tableau, peut-être le meilleur de tous ceux qui ornent ce bâtiment, représente *le duc Maximilien Ier de Bavière, promu en 1623, par l'empereur Ferdinand, à la dignité d'électeur*. Si c'est un des meilleurs tableaux des Arcades, ce n'est assurément pas le meilleur des ouvrages d'Eberle.



LE TABLEAU DES ARCADES.

Gravé par Wright et Folkard à Londres

C'est à Rome qu'il a commencé à peindre à l'huile, mais ses premiers essais dans ce genre ne furent point heureux; il avait fait antérieurement des essais du même genre, qui également n'eurent pas de succès. *Son Apollon parmi les bergers*, du plafond de l'Odéon, me paraît mieux que l'*Apollon parmi les Muses* de Kaulbach; cependant, ni l'un ni l'autre de ces tableaux ne donne la mesure du talent de ces artistes.

Les dessins que mademoiselle Linder possède d'Eberle peuvent être considérés comme caractérisant le mieux le talent d'Eberle : ils montrent à quelle hauteur

il aurait pu atteindre, si la mort ne l'eût enlevé si jeune aux arts, à son maître, aux nombreux admirateurs de son talent, et à l'école de Munich dont il était destiné à devenir une des plus grandes illustrations.

Parmi ces dessins, il y en a un surtout qui, je crois, donne sous le rapport de la composition, une idée juste de la grandeur et de la pureté de son talent; c'est celui qui est représenté par un simple trait dans le cahier qui accompagne cet ouvrage : l'original n'est pas plus avancé.

La figure du milieu représente Jérusalem captive; d'autres villes, également personnifiées par des figures allégoriques, semblent la railler et insulter à son humiliation et à ses malheurs. Les quatre grands prophètes sont témoins de l'accomplissement des décrets de Dieu, qu'ils avaient annoncés au peuple juif. C'est le dernier ouvrage d'Eberle, et c'est à mon sens celui où son talent montre le caractère le plus déterminé et semble avoir atteint sa maturité. Il est inutile, je crois, d'observer que la composition n'est pas complète, on le voit assez à la disposition des groupes, le milieu de la composition, exigé par la symétrie et indiqué par la figure allégorique qui représente Jérusalem, se trouvant beaucoup trop rapproché de l'un des bords du dessin.

Un autre dessin, achevé, montre *le peuple israélite captif.* On lit au bas les paroles de la Bible: «Nous étions assis sur les rives des eaux de Babylone et nous pleurions en pensant à Sion (*super flumina Babylonis, etc.*).» Dans cet ouvrage toutes les figures sont empreintes de grandeur; cependant, sous le rapport de l'ordonnance, je le trouve inférieur à l'autre. Ce qu'il y a d'admirable dans les compositions d'Eberle, c'est qu'en restant fidèle au style historique le plus pur, aux traditions des plus grands peintres d'Italie, au caractère de l'école de Munich, il n'a cessé d'être éminemment original; et il semblerait qu'aucune règle, aucune limite, ne gênait l'élan de son imagination, tant sa nature d'artiste avait d'homogénéité avec les règles qui se fondent sur les plus grands exemples.

J'aurais desiré fournir ici un groupe de ce dessin, mais la permission de le faire copier m'a été refusée. Mes lecteurs auraient été dans le cas de comparer deux compositions identiques quant au sujet, traitées par deux artistes des plus

distingués des écoles de Munich et de Dusseldorf, par Bendemann, auteur du Jérémie * et par Eberle.

Un troisième dessin, plus ancien que les deux autres et appartenant également à mademoiselle Linder, est celui qui représente saint Pierre et saint Paul dans une barque allant à Rome. La figure allégorique de la Foi tient le gouvernail. La barque est précédée d'un ange, un autre ange la suit.



SAINT PIERRE ET SAINT PAUL SUR UNE BARQUE.
Gravé par Wright et Folkard, à Londres.

Il y a des personnes qui préfèrent ce dessin à tous les autres; mais il me semble qu'on peut reprocher à Eberle d'avoir voulu chercher ce genre de sim-

* Voyez le cahier du premier volume.

plicité, de naïveté et de sentimens religieux, qui était propre aux peintres antérieurs à Raphaël et qui ne paraît pas aussi naturel à l'artiste moderne: ce dessin n'est pas exempt de prétention, d'affectatiou. C'est un exemple de cette raideur qu'on reprochait aux Allemands il y a vingt ans, mais en même temps c'est un exemple qui prouve que ce genre de style, cette manière de saisir les sujets religieux, comme transition, est la plus fructueuse de toutes, la plus riche d'heureux résultats, la seule capable de conserver le sentiment pur, de préserver l'artiste de la présomption, de la négligence et du dévergondage. Le chemin que la peinture a suivi en grand, les artistes allemands l'ont chacun parcouru, et Eberle est un de ceux à qui cette marche avait le plus profité. Ce sont aussi les principes indiqués par cette marche, qui forment la base de l'école de Munich: c'est à eux qu'elle doit d'être grande et pure.

Mademoiselle Linder possède encore plusieurs dessins, moins importans, de cet artiste. Il est aussi l'auteur du carton, d'après lequel Schimon a peint la coupole d'une des loges de la Pinacothèque; celle du compartiment qui est consacré à la vie de Michel Ange; l'esquisse, ou pour mieux dire le premier contour en petit, est de Cornelius

Après avoir fourni ces exemples, il est peut-être inutile de dire que le talent d'Eberle avait pris une direction symbolique et religieuse. Cette tendance était d'accord avec ses sentimens, mais elle ne prit un caractère déterminé qu'après un combat intérieur long et fatigant.

VIII.

EGLOFSTEIN (COMTESSE JULIE DE).

La comtesse d'Eglofstein appartient à une famille nombreuse et tres considérée du nord de l'Allemagne. Elle est dame d'honneur à la cour de Weimar et elle demeure, je crois, à présent dans le pays d'Hanovre. Les artistes de Munich,

et surtout Cornelius, en parlent avec éloges. Elle n'appartient ni à la Bavière ni à l'école de Munich, mais c'est dans cette ville et chez Cornelius que j'ai eu occasion de la voir, et c'est à cause de cette circonstance seulement que je la nomme ici : c'était en 1835 vers la mi-octobre, le jour où la statue du roi Maximilien était pour la première fois livrée aux regards du public. Elle a fait de beaux portraits. Ses autres compositions se rapprochent du genre.

IX.

ELLENRIEDER (MADEMOISELLE).

Mademoiselle Ellenrieder, de Constance, jouit comme artiste d'une certaine célébrité. Elle traite, je crois, le plus souvent des sujets religieux.

X.

ENGELMANN, DE BERLIN.

Engelmann paraît être âgé de 40 ans. Il a peint, d'après Kaulbach et sous sa direction, dans la chambre à coucher de la reine, et il a produit de bons ouvrages. Il a été plus récemment occupé à la Pinacothèque, à peindre d'après les cartons du professeur Zimmermann.

Il dessine avec une netteté et une précision peu communes. Beaucoup de dessins pour les gravures en bois qui sont contenues dans ce volume, ont été exécutés par lui.

XI.

FELNER.

Felner mérite, comme élève de Cornelius, de trouver place ici et d'obtenir une mention honorable. Il en sera parlé à l'article Stuttgard.

XII.

FISCHER, DE OBERSDORF EN BAVIÈRE.

Fischer est un artiste distingué. Je ne connais pas de tableaux à l'huile de lui, mais son carton représentant *la Nativité* et qui a été exécuté sur verre pour l'église d'Au, fait connaître son talent sous le jour le plus favorable. Il a travaillé conjointement avec Claude Schraudolph aux lithographies d'après *la danse des morts de Holbein* qui ont été publiées par Schlotthauer. Il a voyagé avec Förster en Italie, et il l'a aidé à faire pour le prince royal de Bavière, des copies à la mine de plomb d'après d'anciens tableaux.

XIII.

FOLZ, DE BINGEN.

Folz est âgé à-peu-près de trente-six ans *. C'est de tous les élèves de Cornelius,

* Ceci était écrit en 1837.

celui qui s'est le plus éloigné des préceptes et des exemples de son maître. Dans ses ouvrages du château, il s'est abandonné sans réserve à ses dispositions naturelles. Il a été chargé de représenter des sujets tirés des poésies de Bürger: l'ouvrage de madame de Staël a fait connaître au public de France ce poète si original. Les tableaux dont il est question ici, offrent des scènes tirées de *Lénore*, du *chasseur*, de l'*enlèvement* et de plusieurs autres pièces de vers, choisies parmi les nombreuses poésies de Bürger. Le coloris de Folz a du charme et de la vivacité; il est harmonieux; sa touche est large et empâtée, mais ses ouvrages ont peu de majesté et d'élégance: cependant ses figures marquent une certaine vigueur. Il aurait dans ses tableaux quelque affinité avec Teniers, si les scènes qu'il représente n'étaient pas historiques, et si sous le rapport de l'expression elles n'étaient moins vulgaires; mais il est permis de croire que si les sujets de ses tableaux étaient plus franchement du ressort du genre, ils n'en seraient que plus d'accord avec ses dispositions naturelles d'artiste.

Folz est doué de beaucoup de talent. Il aurait tort, je crois, de vouloir se rapprocher de la peinture historique; ses tableaux de genre auront toujours un caractère particulier, ils seront empreints d'originalité, et ils auront souvent un sens profond. Folz ne saurait bien faire s'il suivait la direction de l'école de Munich, ou toute autre route battue. Il cherchera tout aussi peu à s'approcher de l'époque classique ou de l'antique. Il est étranger au style, dans l'acception que je donne à ce mot, mais il continuera à produire d'excellens ouvrages. Il est un des hommes qui devrait le moins s'occuper de l'académie, et l'académie devrait lui rendre la pareille: je crois au reste que cet état de choses a déjà lieu.

De tous les tableaux de la salle de Bürger, c'est celui qui représente les femmes de Weinsberg, devant lequel on s'arrête avec le plus de curiosité et peut-être avec le plns de plaisir.

Son tableau des Arcades ne peut être compté au nombre de ses meilleurs ouvrages; il représente la fondation de l'Académie des Sciences par Maximilien-Joseph III (en 1759), mais sous le rapport de la peinture, beaucoup d'artistes le placent au-dessus de la plupart des autres tableaux des Arcades.

Folz est connu et recherché de tous les jeunes artistes pour son humeur gaie et facile. Sa bonhomie le fait aimer de tous; il a le talent d'animer leurs réunions. Il a fait tout récemment un voyage à Dusseldorf, dans le but d'établir des relations suivies entre les deux écoles. Cette intention bienveillante n'a pas jusqu'ici produit l'effet desiré. Au reste, j'avoue que je ne souhaite même pas ce rapprochement, car je crois que si les artistes de ces deux écoles se cherchaient et se rencontraient, ils n'en seraient que plus divisés ensuite : il existe, sous le rapport artistique, une trop grande divergence entre Munich et Dusseldorf.

XIV.

FÖRSTER, D'ALTENBOURG, EN SAXE.

Förster est âgé de 36 ans environ; il a fait de bonnes études d'école. Il a une imagination vive, qui n'est pas sans influence sur ses rapports sociaux, et qui fait qu'il n'est peut-être pas toujours compris. Cette vivacité se fait aussi apercevoir dans ses vers, et souvent dans ses travaux d'artiste. Pendant la plus grande partie de mon séjour à Munich, en 1835, il était absent, occupé dans sa ville natale à faire les portraits de la famille régnante d'Altenbourg : ce n'est que vers la fin de mon séjour que je l'ai vu, et que je me suis une seule fois entretenu avec lui. En 1837 j'ai eu occasion de faire avec lui plus ample connaissance, et il a bien voulu se charger de me fournir des notices pour l'excursion en Italie qui termine ce deuxième volume, et un article sur les artistes allemands vivant en Italie qui fera partie du troisième volume. Il a consenti à m'accompagner à Milan, Parme et Venise. Nous nous sommes séparés dans cette dernière ville le 22 de mars : lui pour continuer son voyage en Italie, moi pour retourner à Berlin et poursuivre mon travail.

Le premier des tableaux des Arcades est son ouvrage. Il représente Otton-le-



OTTON LE GRAND DE WITTELSBACH,
DÉLIVRANT LES ALLEMANDS ENGAGÉS DANS LE DÉFILÉ DE CHIUSA, EN 1155.
Gravé par Andrew, Best et Leloir, à Paris.

Grand de Wittelsbach, délivrant les Allemands engagés dans le défilé de Chiusa en 1155. Cet ouvrage m'a beaucoup plu, il me semble qu'il est plein de poésie. Förster a peint dans le salon de la reine, au château, d'après des esquisses de Kaulbach, six charmans petits tableaux dont les sujets sont tirés de Wieland, et dans la chambre à coucher cinq autres tableaux tirés des poésies de Göthe. Il a assisté aussi Hermann dans ses ouvrages de Bonn, et c'est nommément au tableau de *la Théologie* qu'il a travaillé le plus.

Les dessins qu'il a faits pour le prince royal de Bavière d'après des sculptures et des tableaux anciens d'Italie, ont été généralement admirés. Je les ai vus et les ai trouvés très intéressans. Les maîtres qu'il a copiés sont Nicolas et Simon Pisano, Giotto, Gaddi, Fiesole et d'autres. Ces dessins rendent de la manière la plus fidèle, les sculptures et les tableaux de cette époque ancienne; Förster y fait preuve d'une aptitude bien grande à reproduire le caractère propre à chacun de ces différens maîtres.

Förster a fait beaucoup de recherches scientifiques sur les arts; il en a publié quelques-unes qui sont estimées des archéologues, et qui ne peuvent qu'être utiles et agréables à tout le monde. Nous reviendrons sur ses productions littéraires, quand nous nous occuperons des livres sur les arts qui ont paru dans les derniers temps.

Le petit livre de Förster, sur les peintures du nouveau palais, est fort recommandable; chaque voyageur qui visite Munich devrait se le procurer. Indépendamment des indications qu'on y trouve sur les tableaux, on peut y puiser des notions fort intéressantes sur l'histoire et la littérature allemandes. Ce livret m'a été d'un grand secours. Förster est docteur en philosophie, il est le gendre du célèbre Jean-Paul, et il a publié quelques-uns des ouvrages de ce dernier. Il est le frère d'un homme de lettres qui s'est fait connaître avantageusement par beaucoup de travaux littéraires. Ernest Förster a été élevé pour les sciences; ses goûts l'ont déterminé à se vouer aux arts; maintenant il s'occupe de travaux littéraires, sans cependant avoir tout-à-fait abandonné la peinture et surtout le dessin.

XV.

FREIBERG (BARONNE DE).

La baronne de Freiberg peint des sujets sacrés. Le sentiment religieux et la grâce sont les qualités qui, à ce qu'on m'a dit, distinguent ses ouvrages.

XVI.

GASSEN, DE COBLENTZ.

Gassen est âgé de 30 ans; il est élève de Cornelius. Un de ses premiers ouvrages fut la fresque des Arcades, représentant *l'escalade du château de Godesberg par les Bavarois en* 1583. Stilke avait fait une esquisse terminée de ce tableau; mais Gassen à presque tout changé. L'impression que m'a faite cet ouvrage a été favorable à l'artiste, et il me semble qu'il a mieux réussi que la plupart de ceux qui ont travaillé dans les Arcades. Il est maintenant occupé *aux loges de la Pinacothèque.*

Son talent me paraît plus propre aux sujets lyriques qu'à ceux qui exigent de la force, ou qui, de leur nature, ont un caractère grave et sérieux. Il est resté fidèle aux préceptes de l'Académie, et ses ouvrages portent le cachet de l'école, en présentant cependant partout le caractère qui paraît propre à ses dispositions naturelles. Son talent ne se distingue pas par l'énergie. C'est plutôt la grâce et la douceur qui paraissent inhérentes à sa nature d'artiste. Ses ouvrages présentent en général, dans les formes et dans les mouvemens, une certaine élégance; mais ils ne portent pas au même degré l'empreinte d'une pen-

sée profonde et d'un sentiment intime. Ses fresques du château sont ce qu'il a fait de plus considérable, et c'est à celles-là que nous allons nous arrêter

Dans une des premières pièces de l'appartement de la reine, il a été chargé de représenter des sujets qui se rapportent à la vie et aux poésies de Walther von der Vogelweide, un des plus anciens trouvères allemands, puisqu'il vivait au temps de Frédéric II, de Hohenstaufen. Le tableau du plafond, le plus important de ceux qui ornent cette pièce, représente le poète concourant pour le prix du chant avec des poètes rivaux, devant d'illustres arbitres réunis à cet effet dans la Wartburg.

Ce fut à la Wartburg, où se tenait la cour, qu'eut lieu cette lutte de trouvères allemands, représentée dans le tableau dont il est question, laquelle lutte même, d'après la légende, aurait été une espèce de combat à mort. Nous y voyons Walther couronné de lauriers, tandis que Henri d'Ofterdingen, qui vient d'être vaincu, se met sous la protection de l'enchanteur Klingsohr pour se garantir du supplice, dont il aurait consenti à courir les chances. *

On voit dans le tableau à droite, les juges du camp, Wolfram d'Eschenbach, Zweter, Bitterolf et Henri l'écrivain, à gauche le bourreau tenant en main la corde qui doit servir au supplice du vaincu. Le fond du tableau est occupé par des personnages de la cour.

Walther recherchait le commerce des grands. Les différentes fresques de cette pièce, le montrent avec le roi de Souabe, Philippe, et sa femme Irène, célébrant la fête de Noël dans la société des princes de Saxe et de Thuringe; ailleurs recevant, à titre de fief, une maison de l'empereur Frédéric II. On voit, dans ce dernier tableau, l'impératrice Constance tenant en main une couronne de lauriers qu'elle destine à notre poète. Nous le voyons dans un autre tableau, sous son costume guerrier, à genoux, en vue de Jérusalem, priant avec ferveur. En face de ce tableau, il est représenté après son retour de la Terre-Sainte, témoin de la lutte acharnée que le pouvoir séculier et le pouvoir ecclésiastique

* Nous avons vu les détails de ce combat poétique dans l'introduction, *pag.* 68.

eurent à soutenir l'un contre l'autre, et déplorant le malheur et les dévastations dont cette lutte fut accompagnée. Ailleurs, on le voit solitaire, jouissant de la nature et de l'air du printemps; tandis qu'il se livre à la rêverie et à ses inspirations poétiques, des oiseaux voltigent autour de lui.



WALTHER COURONNÉ DE LAURIERS ET TENANT UN LUTH A LA MAIN.
Gravé par Wright et Folkard, à Londres.

Puis il est représenté, faisant ses adieux à la dame de ses pensées: c'était avant sa visite au couvent de Tegernsée. Il a eu soin de transmettre à la postérité, qu'il

avait reçu de ces bons pères, un aimable accueil, mais qu'ils lui avaient fait boire de l'eau au lieu de vin. On l'aperçoit dans un autre tableau assis près de sa maîtresse, se mirant avec elle dans un bouclier. Cette dernière composition est agréable, cependant elle me produit l'effet d'un lieu commun, et elle n'est pas exempte de minauderie. Enfin, dans un dernier tableau, qui me semble le plus agréable de tous (car la pensée en est neuve et l'exécution d'une grande simplicité), on voit le tombeau de Walther tel qu'il existait autrefois à Würzbourg.



TOMBEAU DE WALTHER.

Gravé par Wright et Folkard, à Londres.

Sur la statue couchée, représentant le poète mort, des enfans de chœur jettent des grains, et les oiseaux viennent les ramasser. Les anciennes légendes rapportent que c'était conformément à sa disposition testamentaire, que les oiseaux recevaient ainsi après sa mort, et sur son tombeau même, cette preuve de la sympathie qu'il avait eue pour eux de son vivant.

Gassen a été ensuite chargé de faire, d'après les compositions de Cornelius, des cartons, pour les fresques d'une des loges de la Pinacothèque. Les sujets de ces cartons se rapportent à la vie de Fiesole. Je ne leur ai pas entendu donner de grands éloges.

Les arts modernes en Allemagne se lient d'une manière si intime à l'ancienne poésie allemande, et les travaux de Walther en forment une partie si importante, que j'ai cru ne pouvoir me dispenser de consacrer à ce poète une place considérable dans mon introduction. C'est un complément nécessaire du combat des Huns, des Nibelungen et de Wolfram d'Eschenbach, car de tous les anciens poètes, Walther est un de ceux qui donne l'idée la plus juste de l'esprit de son siècle.

XVII.

GIESSMANN (*Voyez* GRAFLE).

XVIII.

GENELLI BONAVENTURE, DE BERLIN.

Genelli est âgé de pres de 40 ans. Il est fils du paysagiste de ce nom, qui habitait Berlin, et qui est mort dans cette ville vers l'an 1820. Il a reçu sa première éducation d'artiste à Berlin. C'est en 1822 qu'il s'est rendu à Rome, et que son

talent a obtenu l'heureux développement dont les ouvrages que nous citerons plus bas fournissent la preuve. Il est retourné en Allemagne en 1825, et a fixé son séjour à Leipsik, où il reçut du libraire Härtel une commande très importante, mais dont l'exécution fut malheureusement interrompue et ne semble pas devoir être reprise : il devait exécuter à fresque dans une maison appartenant à ce négociant, différens sujets mythologiques. Plusieurs de ses compositions se trouvent au nombre des dessins dont il sera parlé plus bas. Ce n'est que depuis le mois de juin 1836 qu'il a choisi Munich pour son domicile. Il a reçu dernièrement des commandes de l'Institut bibliographique qui vient de se former à Hildburgshausen ; mais, si je suis bien informé, cette commande n'aura pas de suite.

Voici les dessins que j'ai vus chez lui : ce sont de simples contours à la plume et à la mine de plomb, ou des dessins légèrement ombrés sur papier blanc ou sur papier brun.

a. Dans un bois sous un arbre, reposent des tigres et leurs petits. Des amours se trouvent mêlés à ces groupes et s'attachent aux mamelles des tigresses. Au dessus, une driade sort d'un arbre qui lui sert de demeure et paraît jouir de ce spectacle. De toutes les compositions de Genelli, c'est celle qui m'a le plus charmé. J'aurais bien desiré fournir ici une lithographie de cette belle composition, mais j'en ai été empêché par des circonstances indépendantes de ma volonté.

b. Les premiers hommes chassés du paradis. J'ai conservé de cette composition une impression peu favorable.

c. Une scène populaire aux environs de Rome; des femmes, placées dans un chariot, jettent des oranges à des mendians. Charmante composition qui réunit la grâce à la gaîté et qui, en même temps, n'est pas dénuée de noblesse.

d. Des anges annoncent à Abraham la grossesse de sa femme. J'ai été peu satisfait du caractère, plutôt antique que religieux, que présentent les anges, et de leurs poses académiques.

e. Rachel se tient près du puits, et Jacob soulève la pierre qui en ferme l'ouverture. Dans cette composition je trouve la figure de Jacob et plusieurs têtes

d'hommes bien belles. Les poses et les proportions de Rachel me semblent moins heureuses.

f. Eliezer attache des bracelets aux bras de Rébecca; deux jeunes domestiques lui présentent d'autres présens; on voit dans le fond du dessin des chameaux avec leurs charges.

g. Vision d'Ezéchiel. Dieu le père est placé dans un char emporté à travers les airs par quatre figures fantastiques. Ces figures présentent les symboles des évangélistes; l'une d'elles est l'ange de saint Jean, et les trois autres portent les têtes du lion, de l'aigle et du bœuf. J'aimerais que ces êtres fussent moins bizarres, qu'ils fussent hommes ou bêtes; mais du reste la pensée de l'auteur nous apparaît poétique, puissante et élevée.

h. Samson repose dans les bras de Dalila, les Philistins l'entourent. Ce dessin, et surtout la pose de Samson, ne me paraissent pas exempts de toute exagération.

i. Loth prédit aux habitans de Ségor que leur ville sera conservée; derrière le groupe principal, un ange dirige les flammes sur Sodome et préside à la destruction de cette ville. Cette figure ne me paraît pas heureuse.

j. La première offrande de l'homme. Les manifestations d'un artiste, quand elles ne sont pas contenues dans les bornes du goût et de la modération, me font facilement une impression pénible. C'est le sentiment que j'ai éprouvé à la vue de cette composition.

k. Bacchus préside aux jeux de Sylène, des Muses et des Amours. Ce dessin et les suivans étaient destinés aux fresques commandées par M. Härtel.

l. Trois sujets réunis dans un seul dessin. Au milieu Bacchus, des deux côtés Ganymède et Hébé. J'ai trouvé les deux dernières figures pleines de grâces. Cet artiste a fait encore d'autres compositions qui devaient également servir aux mêmes fresques.

m. De toutes ses compositions, celle à laquelle Kaulbach donne le plus d'éloge et qu'il trouve une des productions les plus importantes de notre époque, c'est son triomphe de Bacchus et d'Ariane, contour en forme de frise exécuté à

la mine de plomb. Une autre composition se rapportant à la vie d'Hercule et d'Omphale, se lie à celle de Bacchus. Le tout est orné d'arabesques auxquels se joignent de moindres compositions. Tout ce travail forme un ensemble qui pourrait très bien servir à orner les murs ou le plafond d'une grande salle. L'ordonnance dans le tableau d'Hercule me paraît d'un effet admirable, d'un aspect grandiose, d'une poésie noble et majestueuse, et je donne la préférence à cette composition sur celle de Bacchus, quoique celle-ci fasse également comprendre pourquoi les grands artistes éprouvent de l'enthousiasme devant les ouvrages de Genelli.

Je dirai, pour caractériser la direction d'idées et le goût de cet artiste, qu'il me semble disposé à outrer les attitudes et les formes; que son modelé n'est pas toujours correct et paraît souvent dur et exagéré; qu'il marque souvent les muscles d'une manière que l'anatomie et le goût auraient peine à justifier; que, sous le rapport de l'ordonnance des groupes, de la tournure poétique de ses compositions, je lui connais peu de rivaux; qu'il montre beaucoup d'analogie avec Karstens, et qu'il semble inspiré par l'antique de la même manière que l'était ce grand artiste; qu'il rappelle aussi beaucoup et peut-être même davantage les travaux de Jules Romain au château de T *, près de Mantoue; que les mouvemens, les proportions et les formes de ses nymphes, et en général de ses figures de femmes, rappellent dans leurs lignes extérieures les heures de l'Aurore du Guide; qu'il a une imagination vive, mais qu'on est dans le cas de souhaiter que son goût et son talent d'artiste s'épurent, et puissent subir l'influence de la modération.

Ses compositions de l'ancien testament sont peu empreintes du caractère propre au sujet. Ses anges, ses prophètes posent comme des sénateurs romains, tels que nous les ont fait connaître les acteurs tragiques de l'école de Talma.

* On sera surpris qu'une seule lettre puisse former un nom propre, mais la maison (famille) d'O, en France, nous fournit un autre exemple de cette particularité. Il est vrai de dire que le nom de T vient de la forme du bâtiment qui imite cette lettre.

Il me semble qu'il est bien plus dans sa sphère quand il traite les sujets mythologiques, et c'est parmi les compositions appartenant à cette catégorie, que j'ai vu le plus de choses qui m'ont satisfait et qui ont même répondu tout-à-fait à l'opinion que j'ai dû concevoir de son talent, d'après les éloges enthousiastes que les artistes les plus distingués et beaucoup d'amateurs donnent à ses ouvrages. Cornelius place Genelli au nombre des plus grands talens de notre époque et même de toutes les époques; Kaulbach m'a dit que sa frise représentant le triomphe de Bacchus et son Hercule musicien, sont les plus belles choses dont la nouvelle peinture ait à se glorifier. J'aime ces éloges, car ils réduisent à rien mon opinion particulière, en tant qu'elle est moins favorable, sous certains rapports, à l'artiste qui nous occupe.

XIX.

GRÄFLE.

Gräfle (Albert), de Freiburg, né en 1809; Schneider, de Coburg; Jäger, de Leipsig; Schaller, de Vienne, né en 1802; et Giessmann, de Leipsig, se distinguent parmi le plus grand nombre des jeunes peintres qui peuplent Munich, par des qualités spéciales: le premier révèle du talent comme coloriste; le second compose avec esprit et avec facilité; le troisième montre moins de facilité que les deux autres, mais il a fait de bonnes études dans toutes les parties de l'art dont l'enseignement se poursuit à l'Académie: on le regarde, plus que les deux autres, comme artiste consommé. Chez Schaller, les principes et les idées ont déjà obtenu tout leur développement; mais, sous le rapport de l'exécution, il est, à ce qu'on m'a dit, moins avancé. Son tableau représentant *saint Etienne distri-*

buant des aumônes, qui fut exposé à l'Académie en 1833, a été jugé avec faveur par les artistes de Munich. Giessmann annonce aussi du talent. Tous ces jeunes artistes sont encore comptés parmi les élèves de l'Académie, tous montrent d'heureuses dispositions .*

Les jugemens que je viens d'énoncer sont fondés seulement sur les opinions que j'ai entendu émettre par d'autres artistes.

XX.

HANSON, DE HAMBOURG.

Hamson est âgé à-peu-près de 46 ans. Il a passé plusieurs années en Italie. Dans la salle de réception du roi, où sont représentés des sujets tirés des tragédies de Sophocle, il y a deux tableaux qu'il a peints d'après des dessins de Schwanthaler. J'ai entendu beaucoup vanter *une résurrection de l'enfant de la veuve de Naïm*, qu'il a peint pour le banquier Donner d'Altona, et qui mérite en effet des éloges. *Une femme avec un enfant au berceau,* que j'ai vue au *Kunstverein*, m'a fait moins de plaisir; en revanche, il n'y a qu'une voix sur *son pêcheur d'après Göthe*, qui a été lithographié, et que tout le monde s'accorde à ranger parmi les meilleurs ouvrages de Hanson. C'est certainement une noble et belle composition: je n'en connais que la lithographie. Cet artiste est Danois de naissance. Son caractère doux, sa modestie, et la nature de son talent tout aimable, l'ont toujours garanti contre une rivalité hostile, et lui ont procuré des amis.

* En relisant cet article en 1837, j'ai pensé qu'il pouvait bien se faire que les artistes que je viens de citer eussent fait depuis deux ans de grands progrès. Mais je ne dois pas m'arrêter à cette considération, car le travail que j'ai entrepris ne peut être fait d'un seul jet, et cet inconvénient se renouvelle pour moi à chaque pas.



LE PÊCHEUR.
Gravé par Wright et Folkard, à Londres.

XXI.

HERMANN (CHARLES), DE DRESDE.

Hermann paraît avoir 38 ans. Il est un des plus anciens élèves de Cornelius, et un de ceux pour lesquels ce grand maître a le plus d'affection. Il est doué d'une douceur et d'une simplicité peu communes, et cependant, quoique modeste par caractère, son humeur d'artiste ne paraît pas trop flexible; la direction qu'il

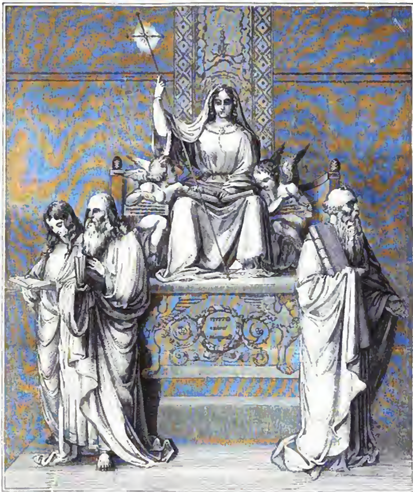
suit est devenue inhérente à sa nature, et on m'a dit que les conseils même de ses amis se montrent impuissans pour y produire quelque modification. Ses ouvrages ont souvent une raideur qui outrepasse les plus anciens exemples de la peinture; et sous ce rapport, on remarque que, loin de se corriger, cet artiste, dans le plafond de l'église protestante à Munich, présente une exagération, qui ne se fait apercevoir à ce point dans aucun de ses ouvrages antérieurs. J'ai trouvé l'avis de tous ses amis d'accord sur ce point; tout le monde le lui dit, mais il paraît que c'est une tendance impérieuse de son imagination et de son talent. Cependant je ne trouve pas que, dans ses ouvrages du château, il mérite ce reproche au même degré. Nous y reviendrons à la fin de ce paragraphe.

La fresque des arcades qui représente la victoire remportée en 1322, à Ampfing, par Louis de Bavière, empereur d'Allemagne, sur Frédéric d'Autriche, quoique d'un effet peu agréable est empreinte de noblesse et n'est pas dépourvue de mérite sous le rapport de la composition et de l'ordonnance. Mais aussi quelle glorieuse page de l'histoire! Que d'héroïsme a été déployé de la part des vainqueurs et des vaincus! Que d'illustrations ont été acquises dans cette sanglante lutte, que les deux compétiteurs à la couronne de l'empire ont soutenu l'un contre l'autre!... On serait tenté de trouver ce tableau admirable, ne fût-ce que pour le fait qu'il rappelle. Je ne sais si je n'aime encore mieux dans ce tableau, le beau Frédéric vaincu que son heureux adversaire. C'est peut-être parce que je me rappelle que celui-ci portait le jour de la bataille une modeste armure pour ne pas être reconnu de l'ennemi, tandis que le beau Frédéric, ne prenant conseils que des sentimens chevaleresques, se présente au combat paré comme pour un jour de fête. Je n'aime pas non plus à me rappeler ces moines qui servent la cause de Louis en arrêtant les messages, et le vieux Schweppermann qui trompe l'ennemi en arborant une de ses bannières.

Le carton de ce tableau a été, dit-on, admirablement bien dessiné. Ce ne serait pas la première fois que le carton aurait été plus beau que le tableau.

La grande fresque de Bonn représentant la Théologie est entièrement de la

composition d'Hermann. Dans l'exécution il a été assisté par Götzenberger et par Förster. C'est à mon sens un de ses plus beaux ouvrages. La gravure sur bois que j'offre ici, à mes lecteurs, représente la partie principale du tableau, celle qui en occupe le milieu.



LA THÉOLOGIE.

Gravé par Wright et Folkard, à Londres.

Les plus importans ouvrages d'Hermann sont les fresques du château dont les sujets sont tirés de Wolfram d'Eschenbach.

Nous avons déjà fait connaissance avec ce poète dans l'introduction de ce volume; nous fournissons ici à nos lecteurs un des tableaux principaux qui ornent la salle consacrée aux poésies d'Eschenbach; il représente Parceval, le roi Arthur et la table ronde.



PARCEVAL, LE ROI ARTHUR ET LA TABLE RONDE.

Gravé par Wright et Folkard, à Londres.

Hermann assiste maintenant Cornelius dans l'église de Saint-Louis.

XXII.

HESS (HENRI).



HENRI HESS.
Gravé par Brévière, à Paris.

Henri Hess est né en 1798, à Düsseldorf. Il est fils du professeur Charles Hess. Il a étudié à l'académie de Munich. Ses deux frères se sont également voués aux arts. L'aîné des trois, Pierre, comme peintre de bataille et de genre, a une réputation aussi grande que méritée; le cadet, Charles, est peintre de bétail. Il en sera parlé en son lieu.

Les fresques de la *chapelle de Tous les Saints* sont l'ouvrage le plus important de Henri Hess. Il en a reçu la commande du roi en 1826 à Rome. Quoiqu'il ait été assisté dans ce travail par plusieurs artistes, et que quelques-uns de ses tableaux aient été composés et exécutés par d'autres, la gloire de ce bel ouvrage ne saurait être partagée entre lui et les artistes qui l'ont aidé, tant la part qui lui en revient est grande. Le plan, l'ordonnance et la direction de l'ouvrage lui appartiennent exclusivement; il en a fixé le sens, il y a imprimé le caractère religieux qui en fait le plus grand mérite, il l'a conservé pur. C'est une inspira-

tion qui paraît appartenir à l'époque où la foi, dans toute sa force et dans toute sa fraîcheur, était dégagée d'orgueil et de scepticisme.

L'accord qui règne entre tous ces tableaux prouve assez qu'une même inspiration en a conçu l'idée et déterminé le caractère. D'ailleurs la plupart des cartons ont été faits par lui, il a peint plusieurs tableaux et il a plus ou moins travaillé à d'autres. Dans la description que j'en donne en note à la fin de ce volume (voyez la note B), je marque la part que d'autres artistes ont prise à cet important ouvrage, et je désigne les tableaux qui sont entièrement l'ouvrage de Hess.

Dans l'ensemble de cette œuvre, aussi bien que dans ses parties, chacun apercevra une analogie bien grande avec celles de Giotto, avec toutes celles de la même époque, et même avec les peintures et les mosaïques grecques. Il est juste de dire que l'intention du roi, et le genre d'architecture du bâtiment, exigeaient cette manière de traiter les sujets; cependant, il me paraît hors de doute que les dispositions naturelles de Hess le portent à donner à ses ouvrages un caractère, sinon tout-à-fait aussi ancien, du moins analogue, et que le roi en lui faisant cette commande, loin de lui imposer un travail contraire à ses dispositions naturelles, n'a fait que choisir parmi les artistes de Munich, celui à qui ce travail convenait le mieux. Ces ouvrages participent en quelque sorte du style byzantin; cependant ils sont exempts de raideur et ils font naître des impressions profondes; ils sont empreints de simplicité et de majesté. Ls religion y apparaît solennelle, dans sa pureté primitive, débarrassée de la grâce vulgaire, de la force athlétique, des passions humaines. J'y découvre le type éternel du christianisme. Ces tableaux portent ce caractère autant que les Egénètes sont empreints de celui du paganisme. Nos pensées et nos sentimens s'étaient éloignés de l'idée mère; nous la retrouvons ici dans toute sa pureté. Cette œuvre est grande, car elle caractérise une époque, une période importante du sentiment universel des hommes; sur le passage d'une grande époque à une autre, nous ne connaissons que l'incertitude, le doute, des efforts impuissans et des regrets. Avoir cherché à saisir ce caractère primitif du christianisme, s'être identifié avec l'esprit de l'origine de notre religion, c'était une tâche glorieuse, c'est un beau résultat.

Il me semble que, parmi tous les peintres de l'époque classique, il n'y en a pas avec qui Henri Hess ait autant d'analogie qu'avec Bernardino Luini. Lors de mon dernier voyage à Milan, en 1837, j'ai été frappé de cette ressemblance, et je trouve que, sous aucun rapport, Hess n'est inférieur à Luini. Le même sentiment religieux, la même modération, la même simplicité, la même manière de sentir et de penser se voient chez tous deux : je trouve même qu'ils se ressemblent sous le rapport du dessin, du coloris et de la composition.

Parmi les tableaux de ceux qui ont assisté Henri Hess dans son travail, il y en a qui s'approchent peut-être davantage de la manière de juger que la marche des idées a développée en nous, et du goût dominant; de ce goût que je n'appellerai pas progressif, mais successif : au lieu de cela, les ouvrages de Hess ont un type indépendant des siècles et de la fluctuation des idées. Ainsi, par exemple, les tableaux de Schraudolph, représentant *Moïse qui frappe le rocher de sa baguette*, *l'ange qui porte l'arche*, et *les dons du Saint-Esprit*, plaisent assurément beaucoup et satisfont le goût; mais l'impression que produisent ceux de Hess est d'une nature différente; elle est plus profonde, et ce sont peut-être les tableaux dont l'exécution est due exclusivement à Hess, que je trouve le plus en harmonie avec le style de l'architecture et avec les idées et les sentimens que cette église réveille. *La bénédiction de l'enfant* est le sujet que j'ai choisi pour être gravé, comme un de ceux qui donne l'idée la plus claire du caractère que présente la chapelle dans son ensemble *. Dans les gravures sur bois, j'ai eu le même but, celui de faire comprendre le sentiment qui domine dans l'œuvre entière.

L'ascension, quoique imitée d'une fresque de Giotto qui se voit à Padoue et qui représente le même sujet, assure à Hess une gloire bien grande par la manière heureuse dont il a su reproduire une composition qui ne lui appartient pas, et qui même appartient si peu à notre époque. C'est un des tableaux les plus remarquables de tous ceux qui ornent cet édifice.

* *Voyez* le cahier.

Nos lecteurs peuvent voir à la note B, qui se trouve à la fin de ce volume, le plan d'après lequel les époques et les évènemens les plus mémorables du vieux et du nouveau testament ont été représentés dans cette chapelle; ici nous nous bornerons à leur en faire connaître quelques-unes. J'ai fait choix de la figure du Christ, d'Ezéchiel et de l'Adoration des Bergers.



LE CHRIST.

Gravé par Andrew, Best et Leloir, à Paris.



LE PROPHÈTE ÉZÉCHIEL.

Gravé par Lacoste, à Paris.



L'ADORATION DES BERGERS.

Gravé par Lacoste, à Paris.

Hess a fait beaucoup de tableaux à l'huile, qui appartiennent presque tous à des sujets religieux, et qui prouvent des dispositions d'artiste analogues à ce genre d'inspiration. Le roi de Prusse possède de lui un de ses premiers ouvrages; il l'a fait à l'âge de 18 ans. Ce tableau représente *saint Luc;* il n'a que 18 pouces de haut. Le premier de tous, et qu'il a fait un an avant l'autre, a pour sujet *une sainte famille*, les figures sont d'un quart de grandeur naturelle; il appartient à la reine douairière de Bavière.

Hess a fait à 20 ans *une déposition* qui se trouve dans la sacristie de l'église des Théatins à Munich. Ce tableau paraît avoir été composé sous l'influence de

la déposition de Raphaël : il a à-peu-près la même grandeur, les figures ont aussi les mêmes proportions; dans le coloris même, je découvre cette analogie; mais indépendamment de ces signes extérieurs, c'est surtout dans le caractère de l'ouvrage et dans les sentimens de l'auteur, que je trouve de la conformité avec Raphaël, tel que sa *déposition* nous le fait connaître. J'aurais desiré donner ici la gravure de ce tableau, mais j'ai rencontré des difficultés, et je suis fatigué déjà de lutter contre toutes celles que l'on m'oppose.

Pendant son séjour à Rome, en 1823, Hess a peint à l'huile *le Parnasse*, et c'est le prince Charles de Bavière qui en est possesseur. Les figures de ce tableau sont presque de grandeur naturelle. Le prince en a hérité du feu roi.

La galerie de Leuchtenberg à Munich possède de lui *les trois vertus théologales*, la Foi, la Charité et l'Espérance. Les figures sont d'une très petite dimension. La reine douairière à un autre tableau de lui, représentant la Charité avec deux enfans, demi-figure. Il a fait encore une quantité d'autres petits tableaux qui se trouvent dispersés dans toute l'Allemagne.

Les peintures de la chapelle de Tous les Saints sont les premières fresques que Hess ait faites *. Cette grande œuvre a été riche en résultats d'une haute importance pour les arts. On peut dire que c'est ce travail qui a donné une direction déterminée et salutaire à beaucoup de jeunes gens, dont les dispositions n'avaient besoin que d'uu guide aussi éclairé que Hess, pour obtenir tout le développement dont elles étaient capables. Plusieurs des élèves de Hess forment déjà de nouveaux élèves; ce sont autant de branches pleines de sève, d'où s'échappent sans cesse des branches plus jeunes, en même temps que le tronc continue à pousser de nouvelles racines et à se fortifier. Tout ce que le tronc gagne chaque jour de vigueur, il le communique aussitôt. Les élèves ont le sentiment des bienfaits du maître; ils lui en témoignent leur reconnaissance. Le maître traite ses élèves avec égard et partage avec eux le prix du travail. Quand

---

* *Voyez* Chap. I. Travaux du roi, chapelle de Tous les Saints, page 123.

la chapelle de Tous les Saints fut terminée, il réunit ces jeunes gens; ce fut une véritable fête de famille et chacun de ses élèves reçut de lui un cadeau.

Ici nous placerons encore un des petits médaillons qui ornent la voûte de la chapelle.



L'ANNONCIATION.

Gravé par Neuer, à Munich.

Depuis que Hess a fini la chapelle, il s'occupe des compositions et des cartons qui sont destinés aux fresques de la basilique; j'ai vu plusieurs de ces compositions, lors de mon dernier séjour à Munich en 1837, et elles m'ont paru à la hauteur de la renommée que les travaux de la chapelle de Tous les Saints ont valu à ce grand artiste. Il a déjà été parlé de cette œuvre artistique nouvellement entreprise au chapitre I, travaux du roi; nous donnons encore dans la note C, à la fin de ce volume, des détails sur le plan suivi par Hess sous le rapport du choix et de l'ordonnance des sujets.

Une de ses plus ingénieuses compositions, est celle de la vigile de Noël

dont en Bavière on voit la lithographie partout, dans les palais comme dans les chaumières. L'original appartient au baron d'Eichthal.



LA VIGILE DE NOEL.
Gravé par Lödel à Göttingue.

XXIII.

HILTENSPERGER (GEORGE).

Hiltensperger est né à Haldenwang, près de Kempten, cercle supérieur du Danube, en 1806; il est élève de l'académie de Munich et il appartient à l'école de Cornelius. Il a beaucoup de talent comme coloriste, et il est habile à manier le

pinceau. On connaît beaucoup plus d'ouvrages qu'il a exécutés d'après les compositions d'autrui, qu'il n'en a composé lui-même. Il a au plus haut degré le sentiment des effets de lumière et de couleur. Sous ce rapport, il se rapproche beaucoup de Schlotthauer, et l'on voit de lui au château, quatre petits sujets qu'il a exécutés d'après de très légères esquisses de Schwanthaler, et qui peuvent être considérés comme ce qu'il y a de mieux peint à fresque au château. Ces sujets, représentant des scènes d'Aristophanes, tirées *des comédies de la paix*, ornent le plafond d'un des salons du roi, et on y découvre toute la gaîté et tout l'esprit que l'auteur ancien montre dans ses poésies. On voit encore des ouvrages de Hiltensperger dans d'autres pièces du château. Une partie des peintures de la salle de danse du second étage a été composée et exécutée par lui. Les tableaux du plafond de la salle de service du roi ont été faits par lui d'après les compositions de Schnorr: on voit sur le plafond *une Diane à la chasse*. C'est ce qu'il y a de mieux parmi tous les ouvrages de cette pièce.

Dans une des antichambres du roi, il a peint à l'encaustique, d'après des esquisses de Schwanthaler, *des sujets tirés d'Hésiode.*

Sa fresque des arcades représentant *le duc de Bavière Albrecht, refusant la couronne de Bohême, en* 1440, est, parmi cette longue suite de tableaux, un de ceux dont l'aspect est le plus satisfaisant: c'est son premier ouvrage.

Hiltensperger est maintenant occupé à peindre dans les loges de la Pynacothèque, sous la direction du professeur Zimmermann. Il a voyagé en Italie aux frais du roi, pour étudier les ornemens de Pompeï et d'Herculanum, et il a fait au château une heureuse application de ses études.

XXIV.

JÄGER, *Voyez* GRÄFLE.

XXV.

KAULBACH (GUILLAUME).

Kaulbach, dans une de ses visites du matin, se mit à me réciter ces vers de Göthe :

« Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,
« Wenn es nicht aus der Seele dringt,
« Und mit urkräftigem Behagen
« Die Herzen aller Hörer zwingt.
« Sitzt ihr nur immer! Leimt zusammen,
« Braut ein Ragout von andrer Schmaus,
« Und blas't die kümmerlichen Flammen
« Aus eurem Aschenhäufchen 'raus!
« Bewundrung von Kindern und Affen,
« Wenn euch darnach der Gaumen steht;
« Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
« Wenn es euch nicht von Herzen geht.

« Si vous ne sentez rien, jamais vous ne produirez rien,
« Si ce que vous dites ne part pas de l'âme,
« Si cela ne pénètre pas dans le cœur de ceux à qui vous vous adressez,
« Et ne les force à éprouver une émotion spontanée forte et à-la-fois bienfaisante.
« Vous aurez beau rester cloué à votre chaise, faire du rapiècetage,
« Former un ragoût des restes des repas d'autrui
« Et souffler sur votre petit tas de cendre,
« Pour en faire sortir un pauvre reste de flammes,
« Vous obtiendrez peut-être l'admiration des enfans et des singes,

« Si cela peut vous suffire,
« Mais la sympathie du cœur,
« Ne s'obtient que par le langage du cœur.

Ces paroles de Göthe font bien connaître la véritable source du talent, et elles expliquent celui de Kaulbach; quand on le connaît, on conçoit que ces vers l'aient frappé, et qu'il se plaise à les répéter; ils sont d'accord avec ses pensées et ses sentimens d'artiste, car c'est bien son âme qui est le foyer de ses inspirations. Je ne connais personne, qui moins que lui fasse *des ragoûts avec les restes des repas d'autrui* et même avec *les restes de ses propres repas;* qui ait moins que lui besoin *de souffler sur les cendres pour en faire sortir un pauvre reste de flammes.* C'est une des imaginations les plus ardentes; plus ardente que féconde; cependant on ne peut pas dire qu'elle soit privée de cette dernière qualité. Une courte biographie et l'historique de sa carrière d'artiste et de ses travaux, le feront mieux connaître que si j'entreprenais de faire son portrait, cependant le portrait se trouvera peut-être mêlé au récit.

Kaulbach est né à Arolsen dans la principauté de Waldeck, au commencement du XIX[e] siècle. Il n'a guère plus de trente-trois ans. Sa figure a quelque analogie avec celle de Lessing. J'aime à réunir dans ma pensée ces deux hommes. Kaulbach est moins grand, il a peu de cheveux, il est brun. La figure de Kaulbach est susceptible de prendre une expression de douceur, mais plus souvent il a l'air distrait et plongé dans ses réflexions; il est même souvent sombre, tandis que Lessing est rêveur, timide, quelquefois taciturne.

Le père de Kaulbach aime les arts avec passion; il a été le compagnon d'études du sculpteur Rauch, qui est de la même ville que lui, et c'est ensemble qu'ils ont appris le dessin. Comme orfèvre, et plus tard comme graveur en médailles, il est parvenu à une habileté peu commune; mais l'activité de son imagination, une certaine inquiétude d'esprit et de caractère, l'ont souvent porté à s'essayer dans différens genres, entre autres dans la peinture, et ces changemens, ces essais n'ont pas contribué à rendre sa position meilleure..... Ils lui ont attiré

des infortunes. De huit enfans qu'il avait, quatre sont vivans; le frère de Guillaume Kaulbach, beaucoup plus jeune que lui, n'est pas sans mérite comme sculpteur, et il est également établi à Munich : il a encore deux sœurs.

Les tableaux du père n'étaient pas des ouvrages remarquables, cependant l'impression que Kaulbach en recevait était profonde, et même à présent encore, ces tableaux sont aussi clairement gravés dans sa mémoire que s'ils étaient de Raphaël. Ce furent ses premières impressions, et elles ont dû être puissantes sur une imagination à laquelle les arts étaient pour ainsi dire inhérens; cependant c'est contre son gré et pour remplir le vœu le plus ardeut de son père, qu'il s'est voué à la peinture, car il n'avait pas le sentiment de son talent et de ses dispositions : bien différent en cela de beaucoup de peintres habiles, il devint malgré lui ce que ceux-là étaient devenus en dépit des autres. Son père qui ne put réussir à être peintre distingué, voulut que son fils atteignît à la plus grande hauteur dans les arts; le fils au contraire répugnait à se vouer à une carrière dont les abords avaient été semés pour le père de tant de dégoûts, de tant de peines. Kaulbach fit ses études d'artiste à Dusseldorf. Il avait à lutter contre les privations de tous genres. Ses premiers essais dans la peinture étaient des tableaux d'église, et ils lui furent très mal payés. Uu de ces tableaux qu'il fit pour la Westphalie, *une Madone avec l'enfant Jésus et deux Anges*, de grandeur naturelle, ne lui valut que 40 écus. Il eut une autre commande, et les circonstances dont elle a été accompagnée prouvent mieux encore l'état de dénûment dans lequel il se trouvait : c'était son coup d'essai. Il fut chargé de peindre les murs d'une église, qui dépendait d'une maison d'aliénés près de Dusseldorf, et la rétribution dont il était convenu consistait en petits pains et en fromage: tous les jours la quantité strictement nécessaire pour ne pas le laisser mourir de faim. La vue de ces malheureux, au milieu desquels il a passé tant de temps, lui fit une impression profonde, et ce souvenir l'a poursuivi pendant quinze ans, jusqu'à ce qu'il eût fait cette belle composition dont il sera parlé plus tard. Son cerveau n'est parvenu à s'en débarrasser, que lorsqu'il les eut réunis dans un dessin et qu'il les eut, pour ainsi dire, fixés ailleurs. Peut-on

être étonné de la tristesse et de la préoccupation auxquelles son âme paraît souvent en proie? Le sort lui a été long-temps contraire, il a souffert pour son père, son âme a reçu de cruelles secousses; mais il faut dire surtout que la nature s'est plue à réunir dans son âme de bonnes qualités et des défauts, qui sont en même temps le foyer de son immense talent, de son inquiétude et de ses sombres dispositions. Il y a en lui une certaine agitation intérieure qui l'inspire en même temps qu'elle le dévore. Il a beaucoup reçu de la nature, et celle-ci, dans sa prédilection pour lui, a fait tourner au profit de son talent tout ce qui, chez d'autres, aurait pu devenir un danger.

Plus tard il se mit à donner des leçons, et ce fut pour lui le commencement d'une ère nouvelle. Il enseignait entre autres la perspective à une dame d'un certain âge et de formes colossales; il se plaçait devant elle, faisait le dos d'âne, lui servant à-la-fois de pupitre et de maître, et cherchait par dessus son épaule à voir les lignes, que la dame, zélée pour les arts, venait de tracer. Cela se passait à l'aube du jour dans les rues de Dusseldorf. A cette époque se rattachent bien des souvenirs de jeunesse. Une âme passionnée comme la sienne, un caractère si ardent, n'ont pu laisser celui qui en était doué dans le calme des sens et dans l'insensibilité du cœur. Ces premières années de l'âge le plus fougueux ont été pour lui riches en peines, et en compensations de ce genre; il a été l'objet de l'amour le plus désintéressé et le plus généreux, alors que lui-même se présentait sous les auspices les moins fortunés, sans espoir d'un bonheur durable.

Plus tard, lorsque son talent se fut développé, Kaulbach donna aussi des leçons de dessin à la princesse Frédéric de Prusse, et bientôt après il quitta Dusseldorf, pour accompagner son maître, Cornelius, à Munich.

Cornelius a essayé souvent de l'employer à peindre d'après ses cartons, mais ce travail a rarement satisfait le maître. Kaulbach n'a jamais su s'identifier avec la pensée d'un autre, et malgré l'amour et le respect dont il est pénétré pour son maître, il a rarement pu le contenter.

On compte parmi les premiers ouvrages de Kaulbach la figure du jeune

homme, qui est couchée sur le devant du tableau de la Théologie à Bonn, et un carton dans lequel il a représenté un Israélite qui ramasse la manne.



LE DANUBE.

Gravé par Lacoste, à Paris.

Les premiers travaux importans dont il fut chargé à Munich sont : dans l'Odéon, le tableau à fresque du plafond représentant Apollon au milieu des Muses ; dans les arcades, les figures allégoriques, représentant les quatre fleuves, la *Bavaria*, ainsi que des cartons ponr d'autres figures allégoriques, qui ont été exécutées par d'autres artistes ; et enfin, dans le palais du prince Maxi-

milien, les seize sujets tirés de la fable de l'Amour et Psyché, qui ornent la grande salle.

Ce dernier ouvrage, ainsi que les figures des arcades, portent déjà le cachet de la maturité de son talent; dans son Apollon il a été, à mon sens, moins heureux.

La figure représentant le Danube est surtout empreinte de grandeur, et peu de tableaux m'ont fait plus d'impression que le carton de celui-ci. Je l'ai vu à Düsseldorf chez Stilke, et c'est le premier ouvrage de Kaulbach, qui m'ait fait faire connaissance avec son admirable talent. La gravure sur bois, reproduite ci-contre, assez faiblement dessinée et gravée plus faiblement encore, donne une idée insuffisante du carton qui, du reste, me paraît supérieur à la fresque.

Plus tard il fut chargé par le roi, des premiers essais à l'encaustique qui aient été faits à Munich. Les sujets de ces tableaux, au nombre de douze, sont tirés du poème de Klopstock: *Le combat d'Hermann*. L'artiste n'a voulu qu'indiquer d'une manière symbolique la pensée de l'auteur par un petit nombre de figures; l'espace déterminé par les proportions et les formes architectoniques, n'admettait pas la représentation des faits historiques d'une vaste composition. Ainsi l'on voit par exemple, sur un des lambris, *deux guerriers à cheval allant au combat;* dans un autre *des prêtres païens font des offrandes;* plus loin ce sont des femmes qui viennent de se séparer de ceux qui leur sont chers. Sur un autre mur on voit représentés de la même manière le commencement et la fin de la lutte: le tableau du milieu représente *le chef des Hérusques qui triomphe de Varus. Le retour des guerriers*, *l'accueil qu'ils reçoivent des femmes*, *les Bardes qui célèbrent la victoire*, et trois sujets se rapportant à la fin tragique et cruelle d'Hermann, complètent les douze tableaux. Les quatre petits tableaux du plafond sont peints à fresque et représentent également des sujets de Klopstock.

C'est à la même époque qu'appartient le dessin de la *Maison des Fous :*



LA MAISON DES FOUS.

Gravé par Wright et Folkard, à Londres.

Il vient d'être gravé par Merz, et cette gravure est accompagnée d'un petit livre auquel on accorde de l'esprit et du sel. Il est du jeunes Görres, le fils du célèbre professeur, dont les écrits politiques ont produit, il y a près de vingt ans, beaucoup de sensation dans le public d'Allemagne.



LA FEMME QUI CONDUIT DEUX ENFANS.

Gravé par Wright et Folkard, à Londres.



LE BERGER ET SES DEUX CHIENS.

Gravé par Loilel, à Göttingue.

Vers ce même temps, Kaulbach a fait une suite de dessins, représentant des sujets tirés *du Malfaiteur entraîné au crime par le déshonneur*, de Schiller; plusieurs sujets de genre, et des traits de la vie de Charlemagne se rapportant à ses guerres contre les Saxons.

Enfin les derniers ouvrages de Kaulbach sont les tableaux du château, dans la salle consacrée aux poésies de Göthe, et le *Combat des Huns dans les airs*. Celui-ci, comme le plus important de l'artiste, est représenté dans une gravure qui accompagne ce volume. Kaulbach a exécuté ce sujet en camaïeux, dans un grand tableau qui a 21 pieds sur 17, et dont les figures du premier plan sont de grandeur naturelle. Ce tableau est au-dessus de tout éloge, et me semble

l'œuvre la plus importante et la plus accomplie que les arts aient jamais produite. Cette composition était destinée à être exécutée en couleur, mais l'impatience de la personne qui en avait fait la commande n'en a pas laissé le temps à l'artiste. Dans cette circonstance Kaulbach a fait preuve de bonté, de noblesse, de générosité et de modestie. Sa conduite a été aussi touchante que digne de louanges.

La légende, qui a donné lieu à cette magnifique composition, mérite de trouver place ici. C'est l'épopée du romantisme; c'est le tableau le plus grandiose que l'époque du paganisme défaillant ait fourni à la littérature et aux arts. Voici ce qui se trouve sur ce sujet dans l'ouvrage de Châteaubriand intitulé : *Études ou discours historique sur la chute de l'empire romain, la naissance et les progrès du Christianisme, et l'invasion des barbares, etc.* :

« L'imagination populaire, fortement ébranlée par des scènes répétées de « carnage, avait inventé une histoire qui semble être l'allégorie de toutes ces « fureurs et de toutes ces exterminations.

« Dans un fragment de Damascius, on lit qu'Attila livra une bataille aux « Romains, aux portes de Rome : tout périt des deux côtés, excepté les géné- « raux et quelques soldats. Quand les corps furent tombés, les âmes restèrent « debout, et continuèrent l'action pendant trois jours et trois nuits : ces guer- « riers ne combattirent pas avec moins d'ardeur morts que vivans. »

Voici les propres paroles de Damascius :

« *Commissa pugna contra Scythas ante conspectum urbis Romæ, tanta utrinque « facta est cædes, ut nemo pugnantium ab utraque parte servaretur, præterquam « duces paucique satellites eorum : cum cecidissent pugnantes, corpore defatigati, « animo adhuc erecti, pugnabant tres integras noctes et dies, nihil viventibus pu- « gnanda inferiores, neque manibus, neque animo.* »

C'est cette pensée que Kaulbach a rendue avec tant de bonheur, et on peut lui savoir gré de s'être écarté de la lettre de la légende en ne séparant pas les chefs de leurs soldats. Klenze a eu, le premier, l'idée d'en faire le sujet d'un dessin et il l'a communiquée à Kaulbach; il avait même commandé le tableau.

Celui-ci s'est emparé de l'idée avec ardeur, et on peut voir par la gravure comment il a su vaincre les difficultés d'une pareille entreprise. Cependant il avait de la peine à se décider à traiter le sujet à l'huile dans de petites dimensions, et lorsqu'il reçut la commande du grand tableau, Klenze renonça à la sienne. J'avais toujours peine à concevoir que ce sujet, exécuté en couleur, même dans de grandes dimensions, pût conserver le caractère indéfinissable de mystère et de grandeur, dont le dessin est si éminemment empreint; cependant depuis que j'en ai vu l'ébauche en couleur (c'est à la lettre sous mes yeux que cette ébauche a été faite en 1837), je n'ai plus nul doute que, si le propriétaire du tableau avait su modérer son impatience, l'ouvrage achevé aurait été aussi parfait sous le rapport de la couleur, de la touche, de l'harmonie, et de l'effet de lumière, qu'il l'est maintenant sous le rapport de la composition et du dessin.

Dans les tableaux de la salle de Göthe, l'artiste n'a pas voulu représenter seulement des passages et des scènes empruntés aux poésies de Göthe, mais souvent il n'y a puisé que des motifs pour des images, ayant de l'analogie avec les sujets des différens poèmes. Pour en faire une description satisfaisante il ne faudrait rien moins que fournir ici un résumé des poésies de Göthe. Ce travail dépasserait les limites que nous nous sommes prescrites; d'ailleurs le public de France et des autres pays, connaît déjà Göthe, ou est à même de le connaître. Nous nous contenterons de citer les sujets des principaux tableaux, sans entrer dans aucun détail.

Les huit tableaux les plus grands représentent : *le Pêcheur, le Voyageur, la Fiancée de Corinthe, le Dieu et la Bayadère, la Trahison de la femme du Meunier, les Regrets de cette femme, la Fileuse* et *le fidèle Eckart*. Les tableaux inférieurs représentent trois *scènes de Faust,* autant d'*Egmont* et deux d'*Iphigénie*. Tous ces tableaux sont peints à l'encaustique. Dans le plafond, il y a des sujets d'une moindre dimension, peints à fresque et tous également tirés de Göthe. Parmi ceux-ci, il y en a quelques-uns, qui sont peints par Förster et par Engelmann, mais tous ont été composés par Kaulbach.



LA FIANCÉE DE CORINTHE.
Gravé par Lodel, à Gottingue.

Il a traité aussi des sujets religieux, ainsi que le montre un des tableaux de la salle de Klopstock représentant David qui bénit son fils; mais ce genre d'inspiration est moins analogue à la direction de ses idées d'artiste: j'ai peine à découvrir dans ce tableau, de la sensibilité et des sentimens intimes.

Kaulbach fait des portraits au crayon qui sont frappans de ressemblance, et dans lesquels il saisit admirablement le caractère des physionomies, la tournure,

je dirai presque l'humeur et les habitudes des personnages. S'il trahit quelquefois un petit ridicule, il le fait avec ménagement, avec gaîté, avec esprit, et sa malice a en quelque sorte un caractère de bienveillance. Là où le sentiment domine les impressions, l'ouvrage devient grave; quand des souvenirs tendres et douloureux s'y rattachent, ils prennent un caractère sombre.

J'ai vu ainsi chez lui les portraits de ses parens et de ses sœurs réunis dans un même tableau; dans un second, la famille Görres; deux autres renferment des portraits en pied de plusieurs artistes de ses amis, Heinlein, Morgenstern, Fohr, etc. J'ai vu aussi les portraits, demi-figure, de Cornelius et de Klenze. Le premier a servi à la gravure placée en tête du cahier qui accompagne ce volume.

Ses compositions dans le genre de Hogarth (sa maison des fous dont il a déjà été parlé, doit certainement être rangée dans cette catégorie) sont peut-être du nombre des productions qui naissent dans son cerveau de la manière la plus spontanée, et d'une manière tout-à-fait indépendante des exemples et des préceptes de Cornelius. Le cahier qui accompagne ce volume fournit un *spécimen* de ce genre de composition si caractéristique et si original; cette scène est tirée du *Malfaiteur entraîné au crime par le déshonneur.* La lithographie est pareille au dessin et elle rend l'original de la manière la plus exacte. C'est selon moi un admirable ouvrage; c'est le sublime du sarcasme.

Pendant que j'étais à Munich, en 1837, je vis chez lui plusieurs ouvrages commencés qui l'occupaient simultanément, et qui ne l'empêchaient pas de faire des travaux préparatoires pour son combat des Huns. Il fournissait des dessins à M. de Cotta pour sa nouvelle édition de Göthe, il faisait le carton d'une chasse au lion qu'il exécutera à l'huile, et il travaillait à une immense composition qui doit représenter la destruction de Jérusalem.

Kaulbach est très appliqué, plein de zèle, infatigable. Quand il compose, toutes les puissances de son âme sont mises en jeu. Les études qu'il fait d'après des modèles sont rendues avec la fidélité la plus scrupuleuse et le soin le plus minutieux; il ne donne rien au hasard. Il a souvent étudié le jeu de la physio-

nomie sur sa propre figure, et se plaçant devant une glace il essaie quelquefois de donner à ses traits l'expression des passions qu'il veut rendre; cependant ses ouvrages prouvent bien que son talent ne se borne pas à reproduire des grimaces.

Ce qui distingue le talent de Kaulbach c'est que, dans ses ouvrages, la grandeur lors même qu'elle atteint le plus haut degré, n'est jamais entachée d'exagération : c'est la grandeur de l'inspiration, la profondeur de la pensée réunies à un goût toujours pur et à la modération. Je ne connais pas d'artiste plus original, plus constamment lui-même et qui se répète moins. Une disposition sombre et le sarcasme se rencontrent souvent chez Kaulbach; il diffère de Lessing en ce que celui-ci n'est que triste ou rêveur. Les manifestations violentes dans les ouvrages de Kaulbach ne fatiguent ni ne blessent jamais, car elles ne lui coûtent pas d'efforts. Lessing réussit mieux dans les sujets qui expriment des émotions profondes; il semble faire des efforts quand il peint les passions, et que les attitudes de ses figures expriment des mouvemens violens; l'autre se joue avec l'énergie et la grandeur, et ses compositions naissent immenses, en quelque façon naturellement et comme par la force des choses. Dans les sujets qui expriment le calme, le repos, le recueillement, la tristesse, je trouve Lessing bien plus vrai, bien plus expressif. Ni l'un ni l'autre n'emprunte des idées à personne; chacun a un talent infiniment varié, et quels que soient les sujets qu'ils traitent, chez chacun d'eux le même sentiment domine dans les sujets les plus différens de leur nature. Kaulbach est plus grand et plus fort, Lessing plus sentimental, plus intime; l'un frappe l'imagination, l'autre fait naître des émotions profondes. Ces talens ne se ressemblent pas; cependant devant les ouvrages de Kaulbach, je pense souvent à ceux de Lessing, et quand je parle de celui-ci à l'autre, c'est avec plaisir et intérêt qu'il m'écoute. Il n'existe pas de rivalité entre ces deux artistes, et une des choses qui a fait le plus de plaisir à Kaulbach quand il reçut la commande du grand tableau des Huns, c'était de savoir qu'il serait placé en face d'un ouvrage de Lessing; c'est en effet la place qui lui est destinée.

Kaulbach est soupçonneux, susceptible, il n'est pas exempt d'orgueil; il est passionné, avide de gloire. Dans son caractère, ou peut-être seulement dans

son talent, on croit voir percer des dispositions qui annoncent quelque similitude avec Byron. Tout frein le gêne. Il a ce genre d'indépendance qui est voisin du desir de dominer, et il en convient: il n'est confiant que par boutade. Ses dispositions l'entraînent vers des opinions que sa raison réprouve; cependant en général il s'arrête peu à des opinions étrangères à son art: c'est toujours son instinct, son caractère passionné qui l'inspirent. Il aime avec force, il déteste de même. Tous les artistes reconnaissent son mérite; ses rivaux, s'il en a, sont cachés. Cornelius donne les plus grands éloges à ses ouvrages. Parmi les jeunes artistes, il n'y en a pas qui se montrent jaloux de sa supériorité, et il compte parmi eux beaucoup d'amis zélés, dont quelques-uns cependant lui ont rendu le mauvais service de l'entraîner dans des disputes auxquelles il aurait pu rester étranger et qui sont au-dessous de lui. On aurait voulu faire croire qu'il a pris part à l'écrit que j'ai signalé ailleurs; il n'en est rien, et il n'en a eu connaissance qu'après coup: je le crois, car il me l'a dit. La manière maladroite, pour ne pas dire autre chose, dont son nom s'y trouve cité, montre assez qu'il n'a pas influé sur la rédaction de cet article de gazette; il est sûr que ce nom n'est pas à sa place.

Kaulbach est marié depuis l'année 1833, il jouit de la plénitude du bonheur domestique, et ce bonheur n'est pas fondé sur des illusions. Il a toujours été pour son père un ami fidèle dans le malheur, un soutien pour la famille; sa femme s'associe avec zèle et d'une manière tout aimable à ses sentimens de dévoûment filial.

Les années qu'il a passées à Dusseldorf ont été marquées de la part du professeur Mosler par la conduite la plus constamment bienveillante, généreuse et délicate envers lui. Cet homme de bien l'encourageait par des éloges, savait le ramener par le blâme et par d'utiles conseils. Kaulbach parle de lui avec amour et reconnaissance, et il lui conserve des sentimens qui font autant d'honneur à celui qui en est l'objet qu'à celui qui les éprouve.

La mémoire d'Eberle est aussi pour lui un objet de respect. Ce jeune homme, d'honorable souveuir, était lié d'amitié avec Kaulbach. Ils avaient été en même

temps élèves de Cornelius; ils l'ont suivi ensemble à Munich, et l'échange d'idées et de conseils qui avait lieu entre eux n'a pas peu contribué au développement du talent de Kaulbach. Les ouvrages d'Eberle ne cessent d'exciter son admiration et ses éloges, et la mort de cet intéressant jeune homme est pour lui un sujet constant de regrets.

C'est pendant mon séjour à Munich, en 1835, qu'il a fait sa première excursion en Italie. Le voyage n'a duré que quatre semaines. Il s'est borné à visiter Verone, Padoue et Venise. J'aurais été fâché qu'il se fût proposé dans ce voyage de faire une étude de l'école vénitienne, pour ensuite l'imiter; mais heureusement cela ne lui est pas même venu dans l'idée, et pendant le peu de temps qu'il a passé dans cette dernière ville, il était bien plus occupé des physionomies expressives des habitans, des costumes, et de la majestueuse décrépitude qui à chaque pas frappe douloureusement les regards du voyageur, que de ses anciens tableaux. Kaulbach ne peut être grand, qu'en restant lui-même; s'il devenait vénitien, il me déplairait beaucoup, non que je refuse un très grand mérite à cette école, mais parce que je regretterais que l'artiste perdît son caractère particulier.

Kaulbach paraît s'intéresser beaucoup à un jeune Suisse nommé Bendel, qui est devenu son élève. Ce jeune homme était occupé, en 1837, d'un carton représentant un trait de l'histoire de son pays : je crois la bataille de Stoss.

XXVI.

KLOTZ (AUGUSTE), DE MUNICH.

Klotz est né en 1808. M. de Parceval, de Munich, possède de lui un tableau digne d'éloges, représentant le *Christ avec Marthe et Madeleine*. Les figures sont d'un tiers de grandeur naturelle. Le coloris est vif et harmonieux comme celui des Ferrarais. La composition en est sage. Le style est dépouillé d'affectation et de raideur. L'expression des figures dénote des sentimens intimes et du goût.

Cet artiste est employé au Kunstverein, et les occupations de sa place ne lui permettent pas de se livrer exclusivement à la peinture; mais ce que j'ai vu de lui signale un talent aimable et pur.

Son *Annonciation*, que j'ai vue en 1837, est d'une couleur rose et lilas dans les clairs, et très foncée dans les ombres. Les sentimens d'artiste de Klotz, montrent quelque analogie avec ceux de Knauth et de Schott. J'éprouve de la sympathie pour son talent, sans pouvoir trouver qu'il ait été suffisamment exercé et qu'il ait reçu un grand développement.

XXVII.

KNAUTH, *Voyez* SCHOTT.

XXVIII.

KOCH.

Koch de Hambourg est âgé de 30 ans. L'histoire d'Abraham à la chapelle de Tous les Saints, a été peinte par lui sous la direction de Hess. Abraham et Melchisédech, l'échelle de Jacob, et le sacrifice d'Abraham ont été composés et exécutés par lui. Il a pris une part très active aux travaux de cette chapelle. *

A l'académie il était du nombre des jeunes élèves qui exerçaient leur talent dans la salle de composition sous la direction de Schnorr.

Il a fait d'excellentes lithographies d'après Overbeck : saint François d'Assise, la fille de Jaïrus et Jésus-Christ dans le temple à l'âge de 12 ans. Ces ouvrages lui ont valu beaucoup de succès, et on desirerait qu'il revînt à ce genre d'occupation.

* Voyez la note B à la fin de ce volume.

XXIX.

KÖGL (BAVAROIS).

Kögl est âgé à-peu-près de 34 ans et il est élève de l'académie.



LA NATIVITÉ.
Gravé par Brévière, à Paris.

C'est Kögl qui, dans la grande fresque de la porte de l'Isar, a assisté Neher, et ce dernier peut s'estimer heureux d'avoir eu un collaborateur si distingué : une partie considérable du carton a été faite par Kögel. Il a exécuté à fresque, d'après sa propre composition, dans une église de village entre Munich et Augsbourg, un plafond et deux tableaux d'autel; c'est l'un de ces tableaux représentant la Nativité, dont je donne la gravure dans cet article. On fait de grands éloges de cet ouvrage. Kögl joint à un talent fort distingué une très grande modestie.

XXX.

KÖNIG ET SCHNEIDER.

König et Schneider sont tous deux natifs de Cobourg; ils ont été chargés par le duc de Cobourg de faire une suite de tableaux représentant des scènes de l'histoire de Saxe et de la réformation. Ces tableaux sont destinés à orner le palais du duc à Reinhardsbrun. Je ne connais les ouvrages d'aucun des deux, mais on m'en a parlé avec éloge. On m'a dit aussi que König cherche à suivre les traces de Kaulbach. Une pareille résolution prouverait de l'intelligence et du goût; elle pourrait même être considérée comme annonçant d'heureuses dispositions naturelles et la présence du feu sacré.

XXXI ET XXXII.

LANGER (ROBERT ET JEAN DE).

Robert de Langer, fils de l'ancien directeur de l'académie, est né à Düsseldorf en 1783. Son père et lui furent appelés de Düsseldorf pour venir occuper

à Munich, le premier la place de directeur, le second celle de professeur de l'académie, et il est maintenant directeur de la collection royale des dessins et des ouvrages d'ivoire. C'est à lui et à son père qu'est due l'organisation présente de l'académie. Son père en a été long-temps le chef, et les premières années de l'existence de cet institut sont marquées par le zèle, le désintéressement, et la sagesse avec lesquels ont été conduites les affaires par le père et par le fils. Le roi Maximilien a été le fondateur de l'académie, mais c'est à M. de Langer que revient la gloire de l'avoir créée, formée et vivifiée. Robert de Langer s'est essayé dans la peinture à fresque au palais du duc Max : cet essai, selon moi, n'a pas été heureux. Il a fait aussi beaucoup de tableaux à l'huile. Ses ouvrages ne semblent pas appartenir à l'école moderne de la peinture historique, il s'est séparé de fait de l'école de Munich, ou pour mieux dire l'école s'est séparée de lui

C'est à ses soins que l'académie est redevable en grande partie de la belle collection de plâtres antiques dont les jeunes élèves tirent de si grands avantages, et c'est lui qui a su les placer dans un ordre si favorable à l'étude.

Langer passe pour être un homme instruit, d'un esprit cultivé et pénétrant. Comme artiste il compte peu de partisans à Munich. J'ai vu de lui, au Kunstverein, *une Madonne avec l'enfant Jésus* qui m'a paru fort peu agréable; il ne manque à ce tableau que la patina d'une vieille peinture pour le faire ressembler à un ouvrage de l'époque des Conca ou des Pierre de Cortone. Je n'oserais pas dire que les ouvrages de Langer manquent des qualités qui constituent les bons ouvrages, mais on peut affirmer qu'ils ne sont pas d'accord avec les idées et le goût de notre époque, et que si jamais l'opinion devient favorable à celles de ses productions que j'ai vues, les écoles de Cornelius et de Schadow cesseront de plaire au public.

L'église du gymnase, ci-devant des Carmélites, à Munich, contient un grand tableau d'autel du père de Robert, du directeur Jean de Langer; ce tableau peut être considéré comme le type de la direction que ces deux artistes ont suivie.

Parmi les ouvrages du fils, je citerai *sa Descente de croix* dans l'église de Notre-Dame comme celui qui m'a fait l'impression la plus favorable.

Son tableau de l'exposition de 1835, représentant l'*éducation du jeune Bacchus*, est éclatant de couleur, et il est d'une touche large et facile; les chairs sont peintes avec art; tout l'ouvrage dénote un artiste consommé et qui aurait sans doute beaucoup de succès, si le goût qui domine maintenant parmi les artistes et dans le public ne s'était si fort écarté des principes qu'il a adoptés, et qui, pour ainsi dire, sont devenus inhérens à sa nature. *

Les fresques de Langer, dans sa maison de campagne à Heithausen, près de Munich, représentent dans les deux plus grands tableaux, Apollon et les muses, et dans deux autres d'une moindre largeur, le Dante figurant la poésie moderne, et Homère celle des anciens. Une frise qui fait le tour de la chambre, renferme un grand nombre d'amours, qui jouent et forment diverses attitudes. Dans une suite de dessins que j'ai vus également à sa maison de campagne, Langer a représenté les notabilités de l'ancien testament, Jérémie, Ezéchiel, Isaïe et autres: des figures isolées dans des paysages ou au milieu de fragmens d'architecture. J'aimerais que les poses de ces personnages fussent moins forcées.

Dans une suite de dessins tirés du Dante, j'ai remarqué surtout celui qui représente les hypocrites, condamnés à marcher sans cesse en rond. Ils sont couverts de longs manteaux tombant en larges plis jusqu'à terre.

C'est encore là que j'ai vu une esquisse à l'huile d'un grand tableau d'autel qui se trouve à l'église de Blevio, sur le lac de Come. A juger du tableau par l'esquisse, je suis porté à croire que c'est un bon ouvrage: il représente saint Gordiano et saint Epimaco; le haut du tableau est occupé par la Vierge avec l'enfant Jésus, au milieu d'une gloire d'anges.

La vignette par laquelle je terminerai cet article est copiée d'un beau dessin de Langer représentant l'*Inhumation du Christ*, qui fait partie de l'album de Durrer, et se trouve à Nuremberg.

* Voyez, dans une des notes du chapitre Académie, la courte biographie du père de Robert Langer.



L'INHUMATION DU CHRIST.

Gravé par Andrew, Best et Leloir.

XXXIII.

LINDENSCHMIDT (GUILLAUME).

Lindenschmidt est né à Mayence en 1806; il a fait, dans les arcades, un tableau qui représente *le duc Louis le riche, vainqueur à Giengen en* 1462. Ce tableau ne me paraît pas être d'un effet agréable, mais il annonce une imagination ardente, une composition facile, et de la hardiesse.

Dans la grande fresque de l'église de Sendlingen près de Munich, représentant le combat que les paysans de l'endroit ont eu à soutenir contre les Autrichiens en 1705, et où il en a péri huit cents, toute la partie supérieure du tableau m'a peu satisfait, mais la figure principale, celle du paysan, qui d'une main tient la masse d'arme, et de l'autre le drapeau, est digne d'éloges.



LE PAYSAN.

Gravé par Wright et Folkard, à Londres

Il a exécuté aussi à la Pinacothèque deux sujets appartenant à la vie de Léonard de Vinci. Ses ouvrages du château sont ceux qui me paraissent mériter le plus d'éloges. Les sujets sont tirés de Schiller. C'est la chambre du travail du roi qui a été consacrée à ce poète, et la moitié à-peu-près des tableaux contenus dans cette pièce ont été composés et peints par Lindenschmidt : les autres sont l'ouvrage de Folz. Les sujets traités par le premier sont tirés de la Pucelle d'Orléans, de Wallenstein, du chevalier Toggenburg, de Tell, etc., et il y en a dans le nombre que je trouve charmans. Il est assez difficile de distinguer dans cette pièce les ouvrages de Lindenschmidt de ceux de Folz.

XXXIV.

MONTEN, DE DUSSELDORF.

Monten, né en 1809, est peintre de bataille et de genre; il trouvera sa place dans le chapitre consacré aux artistes appartenant à cette catégorie; mais dans les arcades son nom se trouve mêlé aux peintres d'histoire, et nous aurons ici à citer trois de ses ouvrages. Habitué à peindre à l'huile, il n'a pas trouvé l'emploi des couleurs à fresque facile, et l'effet de sa *bataille d'Arcis-sur-Aube* ne répond pas à la réputation de l'artiste. Un grand intérêt se rattache cependant à ce tableau, à cause du fait qu'il retrace et du grand nombre de personnes vivantes dont il contient les portraits, notamment ceux du prince Charles de Bavière, du maréchal Wrede, du comte Pappenheim, et de beaucoup d'autres. *La prise d'assaut d'une batterie turque en* 1717, qui, aussi bien que le premier tableau, se trouve au dessus d'une porte, est bien supérieur sous tous les rapports à l'autre, c'est même peut-être le tableau le mieux peint des arcades.



LE COMBAT AVEC LES TURCS.
Gravé par Andrew, Best et Leloir.

Monten a été moins heureux dans celui qui représente *le roi Maximilien octroyant la constitution en* 1818.

Dans le château appartenant à la famille de Pappenheim, situé près de la petite ville de ce nom, on voit des peintures en grisaille qui ont été exécutées par Monten dans sa jeunesse et qui représentent des scènes tirées de l'histoire de cette famille illustre.

Ces sujets sont :

a. Un jeune prince de Souabe (au xe siècle), se trouvant à la cour de l'empe-

reur, avait un jour enlevé de la table impériale nn morceau de gâteau; il en fut puni par l'écuyer tranchant. Mais le maréchal Henri de Pappenheim Calatin * prenant parti pour le prince, et indigné du mauvais traitement qu'il avait subi, tua l'écuyer. L'empereur aussitôt ordonna que Calatin fût mis à mort. Celui-ci demanda qu'il lui fût fait grâce en faveur de la grande fête qui se célébrait; mais voyant qu'il ne pouvait parvenir à fléchir l'empereur, il le saisit par la barbe et le jeta par terre. L'empereur pensa qu'il avait en effet troublé la fête par un arrêt de mort trop précipité, lui fit grâce et lui donna des éloges. **

b. Le maréchal Henri VII, de Pappenheim, avait accompagné Rodolf d'Habsburg dans plusieurs expéditions militaires, et avait fait près de lui les fonctions de maréchal. Rodolf avait si peu pensé à ce qui se passait à Fraucfort, au sujet de son élection, que lorsque Pappenheim, comme maréchal de l'empereur, lui en apporta la nouvelle, il ne voulut pas y croire; cependant, lorsque la nuit suivante le burgrave de Nuremberg fut arrivé, et qu'il lui eut remis, au nom des princes, l'acte d'élection, il lui fallut céder et accepter la haute dignité qui lui était offerte. Ceci se passait au XIIIe siècle.

c. Godefroi Henri, comte Pappenheim, blessé à la bataille de Lutzen, le 7 septembre 1631.

d. Le comte Pappenbeim, major au régiment de dragon, *duc de Wurtem-*

---

* La charge de maréchal de l'empire germanique était, de temps immémoriaux, héréditaire dans la famille de Pappenheim.

** Ce fait est rapporté dans un conte rimé, intitulé l'*empereur Otto à la barbe*. Conrad de Wurtsbourg, l'auteur de cette pièce de vers, était un des poëtes les plus distingués du milieu du XIIIe siècle. Le chevalier, qui a saisi la barbe rousse de l'empereur, est appelé, dans ce morceau, Henri de Kempten, et le jeune protégé de ce dernier est le duc de Souabe, qui n'est pas désigné autrement dans ce poëme.

Cette poésie, à laquelle on donne de grands éloges, est renfermée dans un superbe manuscrit qui n'a pas encore été publié et qui a été écrit vers l'an 1300. Le manuscrit en question se trouva à Heidelberg. Il a été restitué par le gouvernement papal en 1816. Ce fut pendant la guerre de trente ans qu'il fut enlevé et porté à Rome.

berg, blessé à la bataille de Collin au moment où il chargeait uo carré prussien, 18 juin 1757.

e. Le comte Pappenheim, chef de la famille de ce nooı et maréchal héréditaire de l'empire, traversaot à cheval un tas d'avoioe, lors du couroonement du dernier empereur d'Allemagne, 14 juin 1792. Cette cérémonie se renouvelait à chaque couronoement.

XXXV.

MÜLLER.

Müller est Bavarois; il était, en 1835, âgé à-peu-près de 26 ans; il a assisté Hess dans ses travaux de la Chapelle; *saint Luc*, représeotant la peinture, *Salomon*, l'architecture, *David*, la poésie, et *Grégoire*, la théologie, oot été composés et exécutés par lui sous la direction de Hess.*

XXXVI.

NEHER (BERNHARD).

Neher est né en 1806 à Bibrach, dans le Wurtemberg; il a été à Rome aux frais du roi de Wurtemberg et a su tirer parti de son voyage; il en est revenu artiste coosommé, et il eo a rapporté une tres graode coofiance dans ses forces: confiaoce qu'il a su du reste justifier dans le grand tableau de la porte de l'Isar, dont l'exécution lui a été confiée par le roi.

* Voyez à la fin de ce volume la note B, qui rend compte de la part que Müller a prise aux travaux de la chapelle.

Le sujet représente l'*entrée triomphale de Louis de Bavière, empereur d'Allemagne, après la victoire d'Ampfing.* C'est une des plus vastes compositions de la peinture moderne, et c'est comme telle que je la fais connaître à mes lecteurs par une lithographie faisant partie du cahier qui accompagne ce volume. Quoique le nom de Neher se trouve mêlé aux dissensions dont il est si souvent question à Munich, quand il s'agit d'art et d'artistes, il me semble cependant que ce tableau porte l'empreinte des préceptes et des exemples du chef de l'académie et du caractère de l'école; dès-lors on ne comprend pas pourquoi il serait hostile à l'académie, et pourquoi l'académie lui serait hostile.

Ce tableau ne m'a point frappé, comme dénotant un grand élan d'imagination, de l'énergie, un sens profond, mais il m'a paru d'une composition sage et presque partout conforme aux exemples des coryphées de l'école et du maître. Peut-être la dégradation des couleurs est-elle trop rapide dans plusieurs parties du tableau; peut-être aussi ne le trouvera-t-on pas harmonieux; mais l'ensemble de l'ouvrage indique certainement de l'étude, du talent, et des intentions favorables aux principes que l'académie cherche à maintenir dans toute leur pureté. On a trouvé que, dans ce tableau, les chevaux n'avaient pas assez de style. Je ne puis me joindre à cette critique: je trouve qu'ils en ont assez, et qu'ils valent mieux que beaucoup d'autres chevaux qui sont censés en avoir davantage.

Sous ce rapport spécial, le style me semble n'avoir pas été encore bien compris, et je rencontre ici trop souvent des chevaux en peinture dont le style, à mon goût, ne fait pas pardonner leurs formes disgracieuses et le peu de ressemblance qu'ils ont avec de véritables chevaux. Il y a des ouvrages où on passe volontiers sur cette imperfection; mais vouloir l'établir en principe, me paraît peu sage. Je mets en fait qu'un cheval peut avoir l'air d'un cheval, et ne pas s'écarter du style de la peinture historique. Schnorr l'a prouvé d'une manière frappante et heureuse dans plusieurs des cartons destinés au palais des fêtes.

J'ai vu chez mademoiselle Linder, un tableau à l'huile, de Neher, représentant Abraham à qui les anges annoncent la grossesse de sa femme; ni la compo-

sition, ni le dessin de ce tableau, ne m'ont beaucoup plu; cependant il a obtenu des éloges de la part de personnes, peut-être plus en droit que moi de décider du mérite d'un ouvrage de peinture, et je me plais à croire qu'elles ont raison. Cet artiste, très estimé des peintres de Munich et du public, est maintenant à Weimar, occupé à exécuter à fresque des sujets tirés de Göthe et de Schiller. C'est du grand-duc qu'il a reçu cette commande importante.

XXXVII.

NEUREUTHER (EUGÈNE NAPOLÉON).

Neureuther, né à Munich en 1806, a commencé sa carrière d'artiste, comme paysagiste, sous la direction de Kobel, sans avoir jamais obtenu beaucoup de succès dans ce genre. Il ne passa à l'école de Cornelius qu'en 1828, mais ce fut beaucoup plus pour enrichir l'école d'un genre nouveau, que pour y puiser le goût et le sentiment du style historique. Ce sont des dispositions tout-à-fait spéciales, qui lui ont fait choisir la direction qu'on lui voit suivre avec tant de succès. Dans ses ouvrages du château, qui forment une longue frise représentant des scènes d'Obéron d'après Wieland, il a négligé d'employer les ressources de son talent; il n'a point mêlé d'arabesques à sa composition, et j'en éprouve de grands regrets. Les premiers ouvrages qu'il ait faits, sous la direction de Cornelius, ont été les fleurs et autres ornemens de la Glyptothèque. Les ornemens du même genre et les trophées, sous les arcades, sont également de lui.

Le public d'Allemagne connaît surtout Neureuther pour ses compositions à l'eau forte dans le genre des vignettes de Dürer, participant souvent des ornemens dont Raphaël a fourni l'exemple dans ses loges, ou des vignettes modernes dont on voit maintenant une si grande variété, et dans lesquelles les Français déploient tant de goût et une si grande facilité. Les premiers ouvrages, que Neureuther ait faits, ont été trente-deux dessins pour accompagner les ballades

de Göthe. Cette entreprise lui a valu, de la part de ce poëte, beaucoup de lettres qui sont remplies d'éloges et de choses flatteuses pour lui. Ces lettres ont été publiées dans le livre de Schottky, Münchens öffentliche Kunstschätze, curiosités de Munich. Il a fait aussi des bordures pour accompagner des poésies sacrées et mondaines. La lithographie, qui est jointe ici, fournit un *specimen* de cette sorte de composition. Une autre entreprise, qui devait avoir le mérite de l'à-propos et à laquelle on ne veut plus même accorder celui-là, fut celle des compositions destinées à orner les airs français : la *Marseillaise*, la *Parisienne*, et *Veillons au salut de l'empire*. A ce sujet, Neureuther a fait, aux frais d'une maison de commerce de librairie, un voyage à Paris, immédiatement après la révolution de 1830, pour saisir les impressions dans toute leur fraîcheur. C'est dommage que ces compositions soient une manifestation politique. Il paraît que l'esprit de parti n'embellit pas l'imagination des artistes, ce n'est pas là qu'il faut chercher le beau positif et les vérités éternelles. Cet ouvrage n'est pas ce que Neureuther a produit de mieux. Une commande plus belle et plus sage, est celle qui lui a été faite par le comte Schönborn : il doit faire, sur parchemin, cinquante dessins coloriés, dans le même genre que les loges de Raphaël. Ces compositions sont destinées à orner les classiques allemands. J'en ai vu plusieurs dont l'exécution est très soignée.

XXXVIII.

NILSON, D'AUGSBOURG.

Je vois ce nom cité parmi les artistes qui ont aidé le professeur Zimmermann dans les fresques de la salle à manger du château. Je n'en saurais rien dire de plus, car je n'ai pas conservé le souvenir de ceux des sujets dont l'exécution est attribuée à Nilson.

XXXIX.

OLIVIER (FRÉDÉRIC), DE DESSAU, FRÈRE DU PROFESSEUR.

Les sujets qui décorent la salle de service du roi sont tirés des hymnes d'Homère, et ont été tous composés par le professeur Schnorr. Ceux du plafond ont été confiés à Hiltensperger, tous les autres sont de Frédérie Olivier, Streidel et Schulze. Il serait à desirer que les tableaux des murs fussent aussi bien peints que ceux du plafond. On ne peut s'empêcher de trouver aussi que les compositions ne répondent pas au mérite et à la haute réputation de Schnorr.

XL.

LE COMTE FRANÇOIS POCCI.

Le comte Pocci est également distingué comme dessinateur et comme musicien. Les morceaux de musique, ornés de vignettes, qu'il a successivement publiés sont une preuve de ce double talent. Les plns connus sont: *Les chansons fleuries pour les jeunes garçons et les jeunes filles.* «Blumenlieder für Knaben und Mädchen.» *Six chansons d'anciens troubadours allemands formant le salut du printemps.* «Sechs altdeutsche Minnelieder als Frühlingsgruß.» *Les mélodies descriptives* (Bildertöne). *Chansons populaires* (Volkslieder). Quelqu'un, qui le connaît beaucoup, a dit, avec justesse, que tout ce qui vient de lui est mélodie: ses dessins aussi bien que sa musique. La lithographie que je place ici en regard fournira à mes lecteurs un *specimen* de ses productions On ne trouvera pas que le dessin montre un grand développement artistique, mais il porte au dernier point le cachet d'impressions pures. Sous le rapport de la naiveté, de la simplicité, il n'est guère possible de rien voir de mieux; la grâce qu'on y remarque trouve sa source dans la candeur qui distingue le talent du comte Pocci. Quoique je ne pense pas que ses productions soient du domaine de l'histoire, cependant la simplicité dont elles sont empreintes est d'un caractère trop élevé, et elles renferment trop de poésie pour qu'on puisse les ranger dans le

genre; d'ailleurs nul peintre d'histoire ne se plaindra, je crois, de voir le comte Pocci occuper une place près de lui. On pourrait trouver que sous certains rapports il montre de l'analogie avec Neureuther et Schwindt; mais au fond son talent n'appartient à aucune catégorie; il en forme une à lui tout seul.

XLI.

RÖCKEL (GUILLAUME).

Röckel est né à Schleissheim en 1801; il a travaillé au château dans la chambre à coucher du roi, d'après les dessins de Hess, et dans la salle de réception, d'après ceux de Schwanthaler. Les sujets de la première pièce ont été tirés de Théocrite, et ceux de la dernière de Sophocle; dans celle-ci il n'y a que deux tableaux qui aient été peints par Hanson, tous les autres sont de Röckel. La première pièce est une de celles dont l'effet général réjouit le plus la vue.

Dans les arcades, le troisième tableau, représentant *le mariage d'Otton avec Agnès, comtesse de la Phalz* en 1225, a été composé et exécuté par cet artiste. Les physionomies se ressemblent singulièrement dans ce tableau et le type n'en est pas heureux. Les traits sont aussi trop menus et les têtes trop petites par rapport à la longueur des corps. Röckel a mieux réussi dans les ouvrages du château.

Maintenant il a consacré son talent à la peinture sur verre, et lorsque j'étais à Munich en 1835, il était occupé à exécuter *la mort de la Vierge*, d'après le carton de Schraudolph. Il est très distingué dans cette partie.

On cite avec éloge un tableau de Röckel, représentant *Apollon parmi les bergers*, qu'il a peint pour le baron Pless.

XLII.

RUBEN, DE TRÈVES.

Je ne connais que très peu d'ouvrages de Ruben, mais tout ce que j'ai vu de lui annonce une organisation d'artiste noble et délicate. Ses cartons, pour les vitraux de couleur destinés à l'église gothique de l'Au, sont au nombre des plus

beaux qui aient été faits à Munich, et c'est lui qui est l'auteur du couronnement de la Vierge, dont la lithographie enluminée se trouve dans le cahier qui accompagne ce volume. Un moine vêtu de blanc, appuyé contre un pan de muraille, ayant une attitude mélancolique, tournant ses regards vers un vaste et riant paysage, fait le sujet d'un petit tableau charmant que j'ai vu à Munich, en 1835, à l'exposition du Kunstverein.



LE MOINE.
Gravé par Wright et Folkard, à Londres

Ruben est susceptible de décourragement, son humeur est mélancolique: cependant il a obtenu de la nature des dons bien précieux, et il ne lui manque que la volonté ou la faculté d'en faire l'application et de les faire valoir.

XLIII.

SCHALLER *Voyez* GRAFLE.

XLIV.

SCHILGEN (PHILIPPE).

Schilgen, d'Osnabrück, jouit de l'estime de Cornelius et de toute l'école. Il est un de ses plus anciens élèves. Cette circonstance lui a valu le sobriquet de *Papa :* les artistes ne l'appellent pas autrement. Il est âgé à-peu-prés de 40 ans. Un des tableau des arcades est son ouvrage, c'est celui qui représente *le duc Albert IV, établissant la succession de la famille régnante de Bavière par ordre de primogéniture.*



LE DUC ALBERT.

Gravé par Lödel, à Gottingue.

Ce tableau est à mou goût un des meilleurs de la collection.

Ses peintures du château, dans le cabinet de travail du roi, ont été exécutées d'après des compositions de Schwanthaler, mais il revient à Schilgen une grande part des éloges qui sont dus à ces ouvrages; car les dessins de Schwanthaler n'ont été que de légères esquisses. Les sujets de ces tableaux sont tirés d'Eschyle. Flaxmann a fait des compositions d'après le même auteur. Je ne me sens pas appelé à faire le parallèle de leurs travaux, et j'en serais fort embarrassé. Sous le rapport de l'exécution, les peintures de Schilgen, au château, méritent d'autant plus d'éloges qu'il n'était pas facile de détacher les objets sur un fond jaune, et qu'il a su vaincre cette difficulté.

XLV.

SCHIMON.

Schimon, de Pesth, en Hongrie, est âgé de 38 à 40 ans; il a peint la coupole de celle des loges de la Pynacothèque, qui est consacrée à la vie de Michel Ange. Le carton est l'ouvrage d'Eberlé, d'après une esquisse de Cornelius. Cet artiste est en même temps acteur du théâtre royal.

XLVI.

SCHLOTTHAUER (LE PROFESSEUR).

Schlotthauer a été, du temps des Langer, élève de l'ancienne académie avec laquelle, dans sa jeunesse, il n'était pas d'accord sous le rapport de la direction et du mode d'enseignement qu'elle suivait. Cette opposition de principes n'a pas nui au développement de son talent. Aussitôt que Cornelius fut arrivé à Munich,

Schlotthauer s'associa à ses travanx et à ses principes, avec un zèle qui ne s'est jamais démenti depuis. Il a travaillé aux fresques de la Glyptothèque, sous la direction et d'après les cartons de Cornelius, et il a prouvé que personne à Munich ne peint mieux que lui. Il est même permis de croire que, sous le rapport de la touche et du coloris, tous ceux qui ont peint dans la Glyptothèque, sans en excepter le maître, et Henri Hess qui l'a également assisté dans ce travail, que tous, dis-je, ont tiré d'utiles leçons des exemples fournis par Schlotthauer. Plusieurs tableaux ont été exécutés entièrement par lui; dans d'autres, il n'a fait qu'une partie de l'ouvrage; ainsi, par exemple, dans les enfers, la figure d'Eurydice est de lui. Il a peint en entier, dans la salle des Dieux :

Tithon et l'Aurore devant Jupiter, qui a Ganymède à ses côtés ;

Leucothoé, Clytie et Hyacinthe ;

Le soir : la déesse de la lune sur un char tiré par deux chevreuils et guidé par l'amour ;

Diane et Endymion endormi : la tête de ce dernier repose sur les genoux de la déesse.

Dans la salle des Héros, les tableaux snivans sont entièrement ses ouvrages :

Le tableau rond du centre de la voûte représentant *les noces de Pélée et de Thétis ;*

Les camaïeux se rapportant au *mariage d'Hélène avec Ménélas* * ;

Mars et Vénus blessés ;

Jupiter, Junon, le Dieu des songes sous la figure de Nestor, et Agamemnon ;

Les adieux d'Hector et d'Andromaque.

Quant à la composition de ces tableaux, elle est de Cornelius, et quoique beaucoup d'artistes l'aient avec ardeur aidé de lenr talent, c'est à lui qu'appartient sans partage la gloire d'avoir créé cette œuvre grandiose, considérée dans son ensemble.

---

* Il n'y a que celui qui représente le Sacrifice d'Iphigénie, auquel Zimmermann a travaillé conjointement avec lui.

Personne ne s'est occupé antant que Schlotthauer de découvrir et de fixer les traits et l'expression qui conviennent à la figure du Christ. Il a fait beaucoup d'essais de ce genre, et on m'a dit qu'il en a fait d'heureux. M. de Quandt possède une de ces têtes*. Du reste il existe de lui peu de tableaux d'après ses propres compositions ; ce n'est pas sous ce rapport qu'il s'est montré fécond et habile, mais bien par l'activité qu'il déploie comme membre de l'académie, par le soin qu'il donne au développement des capacités naissantes, par ses heureuses découvertes, par les améliorations qu'il a apportées dans toutes les parties de l'art, par son noble caractère, par son intégrité, par sa douceur, son humeur conciliante, sa modestie, et enfin aussi par son talent comme peintre et comme coloriste; sous ce dernier rapport, de l'avis de tous les artistes, personne dans la peinture à fresque n'est ici en état de faire mieux qne lui, peut-être de faire aussi bien. C'est à ses essais et à ses efforts qu'est due en grande partie la renaissance de la peinture à fresque, principalement sous le rapport de la partie technique.

Mademoiselle Linder, dont l'amour pour les arts a déjà exercé une influence utile dans plus d'une occasion, a engagé le professeur Schlotthauer à faire avec quelques-uns de ses élèves une excursion à Milan, dans le but d'en rapporter des dessins coloriés d'après la scène de Leonard de Vinci, et surtout des copies exactes de toutes les têtes. Elle partait de l'idée que le caractère de cet immortel ouvrage n'avait pas été reproduit avec un soin assez consciencieux dans les nombreuses copies qui en ont été faites jusqu'ici. Ce projet fut exécuté et obtint un plein succès. Schlotthauer fit la tête du Christ dans la grandeur de l'original; ses élèves exécutèrent, sous sa direction, les autres têtes dans les mêmes proportions. On est forcé de convenir, en voyant ces copies, que le travail n'était pas superflu; on ne saurait surtout méconnaître que Raphael Morghen, dans sa célèbre gravure, ne se soit écarté de l'orignial, qu'il n'ait beaucoup deviné, et n'ait voulu mieux faire; il est possible aussi qu'il ait travaillé

* Si je ne me trompe, cette tête a été peinte en 1819.

d'après une copie qui se voyait autrefois à Pavie et qui se trouve maintenant en Angleterre. Dans cette intéressante collection, c'est la tête du Christ qui porte particulièrement le cachet du zèle et de l'entente que Schlotthauer a apporté à ce travail. Mademoiselle Linder voudrait voir maintenant tout le tableau reproduit d'après ces études et dans les mêmes dimensions que l'original; ce travail est trop important pour qu'on ne craigne pas qu'il ne rencontre des difficultés dans l'exécution. Le tableau doit être exécuté d'apres les études dont nous venons de parler et d'après les cartons de Leonard qui se trouvent à Londres.

Schlotthauer a des connaissances en chimie, dont il a fait une heureuse application aux couleurs, et qui lui ont servi à en perfectionner le mélange. Il s'est aussi beaucoup occupé de mécanique, et ce goût chez lui a tourné également au profit des arts. On peut dire de lui qu'il est l'âme de l'académie de Munich, qu'il est le père des élèves, l'ami de tous les professeurs. Cornelius lui accorde la plus grande confiance. Il est le conducteur qui transmet à l'académie bien des étincelles électriques qui s'échappent de l'imagination ardente de Cornelius. Tous les bons exemples sont recueillis par lui avec soin, et c'est par son influence qu'ils deviennent profitables aux jeunes gens.

Au milieu des partis qui se sont formés à Munich parmi les peintres, Schlotthauer est peut-être le seul que ces dissensions n'atteignent pas; il est aimé et estimé de tous les artistes à quelque camp qu'ils appartiennent.

J'ai déjà parlé du caractère que présente l'école de Munich en général; il sera parlé aussi des principes de l'académie. Qu'il me suffise de dire ici que Schlotthauer, comme artiste, est fidèle à l'une, et que comme professeur, il est un des soutiens les plus zélés des autres, et qu'il les met en pratique.

Dans un livre d'Adolphe de Schaden, sur les artistes de Munich, qui a paru à la fin de 1835 et qui est composé d'articles que ces artistes ont fournis eux-mêmes à l'auteur ou qu'ils ont revus, je trouve une biographie de Schlotthauer qui contraste singulièrement avec celles de beaucoup d'autres peintres par la simplicité et la modestie qui y regnent, et qui complètera le portrait de cet

homme de bien. Cet article me semble contenir d'utiles leçons : il ne s'agit que de savoir les trouver et de se les appliquer.

Voici cet article (pag. 137) :

« Schlotthauer (Joseph), professeur et inspecteur de l'académie des arts, est « né à Munich le 14 mars 1789. Son père avait un petit emploi au théâtre de la « cour à Manheim, et quand ce théâtre fut transféré à Munich, il passa dans « cette ville dans la même qualité. L'exiguïté des ressources de son père ne « permettait pas à celui-ci de consulter les dispositions naturelles et les goûts « de ses nombreux enfans dans le choix de leur état ; il lui fallait profiter des « circonstances qui pouvaient leur procurer les moyens de gagner leur vie. « C'est ainsi que Joseph, le plus jeune de six frères, malgré son goût déterminé « pour les arts, fut obligé de se faire menuisier. Devenu apprenti, il profitait « de ses momens de loisir, pour s'exercer dans le dessin, talent utile au métier « qu'il avait embrassé. Il profita plus tard de l'occasion que lui offrait l'école « *du dimanche et des fêtes* pour acquérir des connaissances en chimie, en physi- « que, et en mécanique ; mais son goût dominant pour la peinture ne l'a jamais « quitté, et il le conserva même dans le voyage qu'il fit au loin comme com- « pagnon de menuiserie. Revenu à la maison paternelle, Schlotthauer vit enfin « luire pour lui l'espoir de se livrer à la peinture.

« Ayant déjà fait beaucoup de travaux préparatoires, il put être reçu élève « de l'académie, mais à peine en avait-il suivi les leçons pendant un mois, que « la guerre de la délivrance éclata dans le Tyrol, et que ses espérances furent « de nouveau trompées.

« Schlotthauer appartenait à la conscription, et il avait à craindre, s'il atten- « dait qu'il fût incorporé dans l'armée, d'être obligé d'y rester tout le temps « prescrit par la loi.

« Pour abréger la durée de son service, il prit le parti de s'enrôler dans un « corps de chasseurs volontaires, et il fit la campagne. Quand la guerre fut finie « et que ce corps fut licencié, il lui eût été facile d'obtenir le grade d'officier « dans l'armée permanente ; mais l'ardeur dont il était animé pour les arts lui

« fit rejeter toutes les offres de ce genre, et ce fut avec une nouvelle ardeur « qu'il reprit ses anciennes études.

« Cependant les arts venaient de recevoir une direction nouvelle, un caractère « plus grave, un sens plus profond, qualités que les derniers siècles avaient vu « disparaître successivement. Schlotthauer, partisan zélé de cette nouvelle di- « rection, crut pouvoir en mieux suivre les progrès en s'isolant de l'académie et « en travaillant seul, à l'abri de ses influences.

« Dans cet isolement, il connut bien des privations; il fit beaucoup de pénibles « efforts, et ce fut dans cette situation qu'il se voua presque exclusivement à « la peinture sacrée; il fit surtout beaucoup d'images du Christ, auxquelles il « cherchait à imprimer l'expression la plus conforme à sa nature divine, et aux « traditions transmises par les peintres et les écrivains anciens.

« Sur ces entrefaites, Cornelius arriva à Munich, en 1819, pour commencer « les fresques de la Glyptothèque. Il engagea Schlotthauer à prendre part à « ces travaux, et depuis lors jusqu'à l'achèvement de cette œuvre, pendant dix « années consécutives, celui-ci ne connut presque pas d'autre occupation. « Ses connaissances physiques et chimiques lui furent alors d'un grand secours, « et le mirent dans le cas d'apporter des perfectionnemens dans la partie techni- « que de la peinture à fresque.

« Plus tard, en 1831, il visita Rome, et obtint enfin du roi une place, qui « était alors devenue vacante, de professeur à l'académie.

« A présent il se voue presque exclusivement à l'enseignement, et il con- « tribue de tout son pouvoir aux progrès des jeunes artistes; il cherche à éten- « dre l'empire des arts et du bon goût, et il est heureux toutes les fois qu'il « s'aperçoit que ses efforts obtiennent quelques succès. »

XLVII.

SCHNEIDER, DE COBOURG (*Voyez* GRÄFLE ET KÖNIG).

XLVIII.

SCHNORR (JULES), DE CAROLSFELD.



SCHNORR.
Gravé par Brevières à Paris.

C'est à un des ancètres de Schnorr, que la Saxe est redevable de la découverte de la terre qui sert à la fabrication de la porcelaine de Meissen. Son père est directeur de l'académie de Leipzig. Son frère aîné, Louis, est à Vienne. Ce frère est auteur d'un tableau qui se trouve dans la galerie du Belvédère et qui représente Faust et Méphistophèles. Plusieurs de ses dessins font partie de la collection de l'archiduc Charles. La famille de Salm possède quelques-uns de ses meilleurs ouvrages, il a fait aussi des gravures à l'eau-forte et des lithographies.

Un frère cadet, qui s'était également voué aux arts, est mort à Vienne, en 1819.

Jules Schnorr est né à Leipzig, en 1794; il a fait ses premières études sous son père. Il se rendit, en 1811, à l'académie de Vienne, qui avait été long-

temps sous la direction de Függer, et qui venait de passer sous celle de Zauner. Cette académie était attachée aux principes de Mengs, et les tableaux de cette école étaient un soi-disant composé des qualités qui distinguaient les talens les plus éminens de l'époque classique : dessin de Raphaël, coloris de Titien, effet de lumière du Corrège. Tout cela réuni, formait des ouvrages, qui n'étaient remarquables que par leur pauvreté.

Schnorr était doné de trop de véritable talent pour pouvoir long-temps se complaire dans cette direction. Il sentit naître en lui le desir de briser les liens de la doctrine, il se sentit pénétré d'amour et d'admiration pour les ouvrages allemands et italiens antérieurs à Raphaël.

Une chose bien étonnante c'est que ce sentiment s'est manifesté presque en même temps, dans toute l'Allemagne; il a été partout le précurseur et le symptôme d'une ère nouvelle et glorieuse. La peinture ancienne a été pour les arts une véritable fontaine de Jouvence, l'éclectisme au contraire n'a jamais été qu'un symptôme de décrépitude; en effet, quel autre signe dans les arts, peut mieux marquer la stérilité et la sécheresse du cœur? Les *reformers* de ce temps-là tinrent leurs réunions dans le jardin du comte Caroli; les académiciens les appelaient les faux monnayeurs. Nous avons vu que ces premiers pas dans une direction si opposée à celle que les académies enseignaient, ont été marqués par une imitation trop servile, et même par l'affectation des défauts des peintres anciens antérieurs à Raphaël; Schnorr, pas plus que les autres, n'a su éviter cet écueil, mais il n'en est pas moins vrai de dire que pour tous, et pour Schnorr plus que pour beaucoup d'autres, la révolte a été salutaire. Ne nous étonnons donc pas, si parmi les artistes de Munich, il y en a aujourd'hui qui ne veulent pas reconnaître la suprématie de l'académie. Il en a toujours été de même, les jeunes gens ne font que ce que les professeurs faisaient quand ils étaient jeunes. L'enseignement doit être libre, il ne doit s'exercer que sur ceux qui veulent s'y soumettre et en profiter.

Une académie aurait tort de vouloir imposer des doctrines à ceux qui ne dépendent pas d'elle, et je ne pense pas qu'on puisse faire ce reproche à l'aca-

démie de Munich; mais les jeunes artistes auraient tort également de vouloir forcer l'académie à abandonner son système; une académie, une école ne peuvent qu'être doctrinaires, fixer des principes, les suivre, et les faire suivre aux élèves.

C'est dans un âge très tendre que Schnorr commença ses études d'artiste et qu'il fit ses premiers essais. A 9 ans il dessinait déjà d'après des modèles anatomiques, et à 14 ans il avait gravé dans l'ardoise, *la mort de la Reine des Amazones*. Benvenuto Cellini était sa lecture favorite. Sa liaison avec les frères Olivier remonte à son séjour à Vienne, et c'est en 1817, qu'il quitta cette ville pour se rendre en Italie.

Cette époque est le point culminant des arts. Schlegel a pris soin d'y consacrer bien des pages de l'annuaire de la littérature (Wiener Jahrbücher der Litteratur) et l'exposition au palais Cafarelli, qui a eu lieu en 1819 à Rome, et dont il est également parlé dans cet annuaire, est certainement un des évènemens les plus dignes d'être conservés par l'histoire, comme marquant d'une manière précise cette révolution dans les arts.

Quelqu'un qui connaît Schnorr intimement depuis bien des années, et avec qui je me suis souvent entretenu de cet artiste, m'a fourni sur son compte la notice suivante :

« Schnorr a sur la plupart des artistes l'avantage d'avoir été dès sa plus tendre jeunesse élevé pour les arts. Dans un âge où d'autres ordinairement fréquentent encore les écoles, il était déjà, lui, parfaitement familiarisé avec ce qui constitue la partie technique de l'art; et on peut dire que très peu de personnes ont jamais eu une connaissance aussi approfondie du corps humain, et le don d'en saisir les formes avec tant de promptitude et de justesse que Schnorr, à l'époque de son voyage à Vienne, lorsqu'il avait à peine achevé sa dix-septième année.

« Cependant son début ne présente pas à la première vue les symptômes d'un talent extraordinaire. Les premières compositions dans lesquelles il s'essaya, quoique empreintes de facilité et de sûreté, avaient dans les formes et dans la

pensée un caractère moderne académique, qui ne dénotait pas qu'il dût jamais se distinguer du commun des artistes et se soustraire aux préceptes de ses maîtres.

« C'est à peine si l'on pouvait alors découvrir dans ses ouvrages les traces de la vigueur qu'il déploya plus tard d'une manière spontanée; les facultés, dont la nature l'avait doué, étaient encore cachées.

« Lorsque fut arrivée l'époque de ce changement, que n'amena aucune occasion extraordinaire, et qui, du reste, n'est pas sans exemple dans l'histoire des arts, Schnorr, d'élève qu'il était, devint tout-à-coup maître; ce fut pour ainsi dire du jour au lendemain que cette métamorphose s'opéra en lui, et qu'il se présenta tout-à-coup à ses amis comme homme fait et comme artiste distingué.

« Le même coup de baguette qui opéra un si grand changement dans son style, changea aussi ses pensées d'artiste et sa manière de saisir les objets.

« La source des compositions coula dès-lors pour lui avec surabondance, et non-seulement il lui fut donné de parler avec la plus grande facilité le langage qui est commun aux véritables artistes de toutes les époques, mais l'expression propre dans toute sa force ne lui a jamais manqué depuis. C'est ainsi qu'entre autre il reçut tout-à-coup le don de traiter le paysage en maître, et d'y imprimer un style grandiose, sans qu'il eût jamais auparavant fait d'étude particulière dans ce genre. Ses meilleurs ouvrages, à partir de cette époque, se sont toujours distingués sous ce rapport de ceux de beaucoup d'autres artistes.

« Les relations de Schnorr avec le poète Zacharias Werner, qui, quoique passagères, ont donné la première impulsion forte à l'élément poétique de son talent; le contact direct avec Joseph Koch, et peut-être aussi les encouragemens d'Olivier qui, avant tous les autres, a su reconnaître la portée du talent de Schnorr: telles sont les influences auxquelles il est le plus naturel d'attribuer des progrès si rapides. Ce développement extraordinaire n'a pu manquer d'être signalé par des réactions et des crises; mais la vigueur et la pureté de son organisation d'artiste et de sa volonté l'en ont toujours fait triompher, et n'ont servi qu'à lui faire faire de nouveaux progres. »

Ce fut à Rome, en 1818, que le prince royal de Bavière apprit à connaître Schnorr. Cette même année le marquis Massimi conçut le projet d'orner sa villa de fresques. Schnorr fut chargé de représenter des sujets de l'Arioste; le Dante échut en partage à Cornelius, et plus tard à Philippe Veit; le Tasse à Overbeck. De tous les ouvrages de Schnorr, ce sont ses fresques qui, dans leur ensemble, me paraissent le plus empreints d'un charme secret. Comme composition, comme grâce, comme ordonnance, comme sentiment délicat, je ne connais rien de mieux. Le sujet de la gravure qui se voit ici, représente *Charlemagne marchant à la défense des murs de Paris.*



CHARLEMAGNE MARCHANT A LA DÉFENSE DES MURS DE PARIS.

Gravé par Wright et Folkard, à Londres

En 1827, il vint à Munich pour y occuper la place de professeur de l'académie, et pour commencer les cartons des fresques des *Nibelungen* dont il avait reçu la commande du roi deux ans auparavant.

Il a fait aussi des tableaux à l'huile; le nombre cependant n'en est pas grand, et ce sont les peintures à fresque, ainsi que les travaux préparatoires, la composition des sujets, les dessins et les cartons, auxquels il a consacré jusqu'ici le plus de temps et la plus grande partie de sa vie d'artiste.

Voici à ma connaissance les tableaux à l'huile dont il est l'auteur : *Jacob et Rachel*, appartenant à la reine douairière de Bavière.



JACOB ET RACHEL.

Gravé par Lacoste et Guillaumot, à Paris.

Il a fait à Vienne: pour le conseiller Weigel de Leipzig, *saint Roch distribuant des aumônes; une sainte famille,* pour M. de Quandt de Dresde; un *sujet tiré de l'Arioste*, pour M. de Speck de Leipzig; à Rome: une *Madonne*, pour M. de Quandt; le portrait de Vittoria, célèbre beauté d'Albano, connue des artistes sous le nom de la *Belle Albanaise*, pour le même; et *les noces de Cana*, appartenant à lord Cathcart; ce dernier tableau est peut-être celui des tableaux à l'huile de ce célèbre artiste, qui a réuni le plus de suffrages. Il a encore fait, à Rome, un des neuf tableaux représentant des sujets de la vie de Jésus-Christ, auxquels ont travaillé plusieurs artistes réunis alors dans cette ville, entre autres Philippe Veit, Olivier, Overbeck et Eggers. Le sujet que Schnorr a choisi, représente *le Christ bénissant les enfans.* Ces tableaux appartiennent au baron Ambach, chanoine de Wurzen. Le dernier tableau à l'huile de Schnorr, et un des plus importans, est celui qu'il a fait à Munich, il y a peu d'années, et qui représente *la mort de Frédéric Barberousse;* il lui a été commandé par le ministre Stein, et il est devenu la propriété d'une de ses filles, la comtesse de Kilmansegg. Ce tableau a dix pieds de long sur six de haut; les figures sont un peu moins grandes que nature.

En 1829, il peignit, avant d'avoir commencé les fresques du château, un petit



LE POËTE DES NIBELUNGEN.

Gravé par Wright et Folkard, à Londres.

tableau dont le sujet se voit sur un des cintres de la première pièce des Nibelungen. Il représente le *poète des Nibelungen* assis entre deux figures allégoriques, *la poésie et l'histoire* (die Mähre und die Saga). Il a peint aussi nne *fuite en Egypte*, pour M. Rjis de Francfort, et *Ruth sur le champ de Booz* pour le Kunstverein de Hambourg.

Les compositions tirées de l'Arioste ont occupé Schnorr pendant cinq ans, et il a fait paraître en 1825 et 1828, dans la Feuille du matin (Morgenblatt), des articles qui traitent de ce sujet. Ces compositions sont au nombre de onze :

L'attaque de Paris, par Agramant.
Un Ange vient secourir la ville.
Rinaldo chasse les païens.
Destruction de leur flotte.
Les chrétiens s'emparent de Biserte.
Agramant tué par Roland.
L'amour de Roland pour Angélique, et sa folie.
Roland recouvre la raison.
Mélisse dévoile à Bradamante les destinées et la grandeur future de la famille d'Este, descendant de Bradamante et de Roger.
Roger triomphe de tous les obstacles et épouse Bradamante.
Charlemagne célèbre par des fêtes les victoires qu'il a remportées sur ses ennemis, et le mariage de Roger.

Les Nibelungen forment une longue suite de tableaux de différentes dimensions. Nos lecteurs ont pu faire connaissance avec le poème dans l'introduction; ici nous n'aurons à revenir que sur les passages auxquels se rapportent les tableaux dont j'ai crn devoir donner des gravures. Ce poème peut être considéré comme le commencement de la poésie allemande. Notre époque, notre littérature s'y rattachent de la manière la plus intime; c'est la source du romantisme; et depuis que les Allemands ont cessé d'être Grecs, Romains, Ara-

bes * et Français, depuis qu'ils ont consenti à être eux-mêmes, c'est vers cette source qu'ils ont tourné leurs regards et que leurs sympathies se sont dirigées. Les Nibelungen sont pour l'Allemagne ce que l'Iliade et l'Odysée ont été pour l'antiquité. C'est une gloire bien grande et qui a été réservée à Schnorr, que d'être chargé de la publication des Nibelungen dans une langue, la peinture, qui est celle de tous les peuples, et par une suite de tableaux qu'entourent la majesté et l'éclat. Quand on considère combien les sentimens du roi sont tous tournés vers la gloire nationale, on ne saurait méconnaître dans le choix des ouvrages qu'il a confiés à cet artiste, une prédilection bien grande pour la nature de son talent.

Si je viens à examiner le plan et l'exécution de ces ouvrages, je trouve que le premier, dans son ensemble, présente une idée simple, et ne saurait, sous ce rapport, être meilleur; mais dans les détails, j'aurais desiré que l'artiste fût resté plus fidèle au plan général. Quant à l'exécution, elle me paraît répondre dignement à la confiance du roi et à l'importance du sujet.

L'esprit de parti, les critiques, auront beau s'emparer de telle ou telle figure et la trouver plus ou moins expressive; ils auront beau vouloir prouver que telle ou telle situation aurait dû être exprimée selon leurs idées (et il est probable que chacun a une autre idée du caractère des différens personnages, et du caractère de la nation à cette époque si reculée); ce qu'il y a de certain, c'est que la vue de ces grands tableaux présente un aspect imposant, noble, d'une poésie éminemment allemande, et que dans les détails on découvre, sous le rapport de l'art, des beautés auxquelles peu d'artistes de quelque époque que ce soit, aient su atteindre. Dans tous ces tableaux une seule pensée domine, et il y règne un accord parfait.

Lors de mon séjour à Munich, l'ouvrage était bien loin d'être terminé, et il n'y avait que les deux premières salles d'achevées. C'est dans celle qui sert d'introduction à l'ouvrage que se trouvent représentés un à un les personnages

* Comme dans Obéron.

les plus remarquables du poëme, de la manière dont se voient ici Hagen, Volker et Dankwart : tous trois guerriers ; le dernier, guerrier et barde.



HAGEN, VOLKER ET DANKWART.

Gravé par Brévière, à Paris.

Ce travail a été interrompu par une nouvelle commande qui n'intéresse pas moins que l'autre les sentimens de patriotisme du roi, et le zèle qui l'anime pour la gloire nationale. Dans trois grandes salles de l'aile du château qui avoisine les arcades du côté du jardin, seront représentés des sujets tirés de l'histoire de Charlemagne, de Frédéric Barberousse, et de Rodolphe de Habsbourg. Schnorr n'est encore occupé que des dessins qui doivent servir à faire les cartons. Il se pourrait, d'après cela, que le plau subit encore quelques change-

mens; je me suis borné, dans le premier chapitre, à l'indiquer dans l'ordre qui m'a été communiqué par l'artiste.

Si nous venons à examiner les ouvrages de Schnorr, nous verrons que son esprit est tourné vers le sérieux et la réflexion. La force est bien moins l'attribut du talent de Schnorr que la grâce et le charme (Anmuth und Grazie). Je pourrais citer plusieurs exemples à l'appui de ce jugement, mais je n'en connais pas qui prouve mieux ce que j'avance que ce contour qui représente *Ulysse et Nausicaa*, copié d'un dessin à la plume de Schnorr,



ULYSSE ET NAUSICAA.
Gravé par Wright et Folkard, à Londres.

et *la mort de Chriemhilde*, où la force et l'énergie me paraissent outrées et peu en harmonie avec les dispositions naturelles de l'auteur. Ce sujet, dont je joint ici la gravure, est tiré des Nibelungen. J'ai entendu dire à des artistes de Munich : « das Talent des Schnorr ist mehr lieblicher Natur — le talent de Schnorr est aimable de sa nature. » Le style est inséparable de ses dispositions d'artiste. En général



LA MORT DE CHRIEMHILDE
Gravé par Lacoste et Guillaumin, à Paris.

l'effort (un certain genre d'effort) ne donne pas le succès dans les arts; l'inspiration au contraire ne manque jamais son effet; cela doit surtout être le cas là où le talent est inné, comme chez Schnorr. La noblesse lui est essentiellement propre, et ses figures sont rarement privées de cette qualité. Le tableau qui me plait le moins, est celui qui représente Siegfried confiant à sa femme la ceinture de Brunhilde avec le secret qui s'y rapporte; ce tableau ne me paraît pas assez significatif, les figures manquent d'expression.



SIEGFRIED ET CHRIEMHILDE : LA CEINTURE ET LE SECRET.

Gravé par Andrew, Best et Leloir.

L'expression et la force se rencontrent cependant dans plusieurs de ses ouvrages d'une manière qui captive l'attention en même temps qu'elle est satisfai-

sante, nommément dans le tableau représentant *Chriemhilde au moment où elle aperçoit le corps de Siegfried gisant sur l'escalier* (Voyez le cahier de Gravures).

Les figures principales, dans ces tableaux, ne sont pas toujours celles qui attirent le plus les regards, et qui éveillent la plus grande sympathie ;



LA JEUNE FILLE SORTANT DU BATEAU.

Gravé par Wright et Folkard, à Londres.

Dans l'*Arrivée de Brunhilde*, par exemple, c'est la jeune fille qui sort du bateau qui a attiré mes regards de la manière la plus puissante. Dans *le retour de Siegfried*, ce sont les prisonniers et surtout l'homme qui conduit le cheval, qui me semblent devoir être loués davantage.

Il y a des personnes qui reprochent à Schnorr d'avoir donné aux corps des femmes des proportions trop fortes et des formes communes. Je ne trouve pas que ce reproche soit fondé et qu'il ait fallu représenter ces personnages autrement.



NYMPHES DU DANUBE.
Gravé par Lödel, à Gottingue.

Ces formes, selon moi, conviennent au sujet : elles ne sont pas ignobles ;

elles annoncent la vigueur, la santé, l'énergie, l'habitude de se livrer aux exercices pénibles, de partager les dangers, et de supporter les fatigues. On ne peut en revanche trouver des formes et des mouvemens plus gracieux que dans la composition qu'on vient de voir, représentant les *Ondines du Danube*.

Les compositions de l'Arioste me paraissent avoir plus de fraicheur; dans les *Nibelungen*, l'artiste a montré plus de grandeur. Le cœur a eu plus de part aux premières; dans les secondes, on découvre plus de maturité de talent, plus de réflexion.

L'ordonnance dans les tableaux des Nibelungen me paraît éminemment sage; aussi est-ce avec raison que Schnorr a été placé à l'académie comme professeur de composition. Il montre, dans cette partie si importante de la peinture historique, une entente qu'aucun de ses émules ne possède, je crois, à un plus haut degré, et que personne ne montre d'une manière plus constante.



PAYSAGE.
Gravé par Wright et Folkard, à Londres.

Schnorr dessine le paysage en peintre d'histoire, et la manière dont il saisit la nature y imprime un caractère éminemment historique.

La vue d'Italie, qu'il m'a permis de faire copier de son album et que je donne ici, représente un site d'Olevano.

Cet album est un des plus intéressans recueils que je connaisse, et il prouve quel charme Schnorr sait imprimer à ses paysages imités de la nature; cependant sa manière est bien différente de celle que je crois convenir plus particulièrement à cette partie de l'art; tant il est vrai, que les routes qui mènent au beau sont nombreuses et variées. Un autre album de Schnorr non moins intéressant est celui que possède M. de Quandt à Dresde, et qui renferme les premières esquisses à la plume, ayant servi aux fresques de la villa Massimi à Rome. Nous reviendrons sur cet album à l'article Dresde.

L'habitude de dessiner le paysage l'a bien servi dans la plupart de ses grandes compositions et surtout dans l'*Arrivée de Brunhilde;* ce n'est certainement pas la partie la moins importante et la moins belle de ce tableau.

J'ai bien de la reconnaissance à cet artiste, pour l'assistance qu'il m'a prêté dans beaucoup de circonstances, qui se rattachent à la publication de cet ouvrage.

Je dois, avant de terminer cet article, rappeler encore à mes lecteurs que le plan des peintures des Nibelungen se trouve en note à la fin de ce volume *, et que j'y ai joint quelques aperçus critiques. Le poëme lui-même fait partie de l'introduction. Le plan des peintures destinées au palais des fêtes et se rapportant à Charlemagne, Frédéric Barberousse, et Rodolph de Habsbourg, se trouve dans le premier chapitre à l'article *palais de fêtes*. J'ai vu, en 1837, plusieurs des cartons destinés à orner cet édifice et un grand nombre de dessins. Si j'en crois mes propres impressions et les jugemens que j'ai entendu porter sur ces ouvrages, ils sont bien supérieurs à tout ce que Schnorr a fait jusqu'ici. On peut dire de cet artiste, que tout grand qu'il soit, il est encore en voie

* *Voyez* la note D.

de progrès : l'émulation le stimule et l'orgueil n'arrête pas son noble élan. Nous avons déjà été ailleurs et souvent dans le cas de nous occuper de Schnorr; nous aurons l'occasion de revenir encore à lui. La vignette qui termine ce paragraphe est tirée d'un des cartons destinés au palais des fêtes, et elle représente un groupe de combattans. Le sujet est tiré de la vie de Rodolph d'Habsbourg.



GROUPE DE COMBATTANS.

Gravé par Vogel, à Berlin.

XLIX.

SCHORN, DE DUSSELDORF.

Schorn est âgé à-peu-près de 34 ans. Il ne se trouve plus ici. Il est élève de Cornelius. J'ai vu de lui, à l'exposition, un tableau charmant représentant une figure allégorique, assise sur une espèce de trône et jouant de la guitare. Deux enfans se tiennent des deux côtés. Le coloris est rose et lilas; mais cette composition a de la grâce, et il est impossible de rien voir, qui soit plus fait pour orner un cabinet élégant. Son *Salvator Rosa parmi les brigands* est, à ma connaissance, le plus remarquable de ses tableaux.



SALVATOR ROSA PARMI LES BRIGANDS.
Gravé par Wright et Folkard à Londres.

Parmi les figures allégoriques des arcades, il y en a deux qui sont l'ouvrage de Schorn. Il a fait aussi, sous la direction de H. Hess, des cartons pour les nouvelles fenêtres de la cathédrale de Ratisbonne. Nous aurons encore à nous occuper de cet artiste lorsque nous parlerons de Berlin où il est maintenant établi et où il a déjà produit des ouvrages distingués.

L.

SCHOTT ET KNAUT.

Schott et Knaut sont deux noms qu'on ne peut séparer. Ceux qui les portent sont liés d'une amitié intime; ils vivent ensemble, en frères, communiquent peu avec les autres artistes; cependant ils jouissent de l'estime de tous, et j'ai entendu donner beaucoup d'éloges à leur caractère aimable, à la touchante affection qu'ils montrent l'un pour l'autre. Ils cultivent ensemble un jardin, ils s'aident l'un l'autre dans leurs travaux, et produisent des ouvrages où se peint toute la douceur de leurs caractères et de leurs mœurs.

Schott est âgé à-peu-près de 28 ans, son ami a quelques années de plus.

Knaut a exposé, au Kunstverein, pendant mon séjour à Munich, en 1835, un petit tableau représentant *un moine qui rentre au couvent et qui est suivi d'un jeune homme, d'une femme, et d'un enfant.* Le dessin m'a paru correct. Les expressions des figures sont empreintes de sensibilité, les poses ont de la grâce. Il règne dans cette composition une atmosphère pure. Le coloris en est suave, peut-être trop suave; l'impression qu'on en reçoit est vague, mais douce et salutaire; car elle est le reflet des sentimens qui animent l'artiste, et ces sentimens sont aimables. Le rose, le lilas, le gris de lin, le chamois, sont les teintes qui dominent dans ce tableau. C'est pur comme la respiration d'un enfant. On dirait que ce tableau répand une odeur de violettes.

LI.

SCHRAUDOLPH (JEAN), ET SES DEUX FRERES CLAUDE ET MATHIAS.

Jean Schraudolph, de Obersdorf en Souabe, est âgé à-peu-près de trente ans. Il y a beaucoup de choses à dire sur cet artiste, et rien qui ne soit favorable. Le genre d'activité qu'il a déployé jusqu'ici montre une modestie très louable et très peu commune; car il a consenti à travailler à la gloire d'un autre dans *la Chapelle de tous les Saints*, en cherchant à s'identifier à la pensée du professeur Hess, à qui l'ensemble de l'ouvrage a été confié. Bien des personnes qui ont visité cette église, et beaucoup de celles qui la visiteront encore, ignoreront toujours la part que Schraudolph a prise à ce travail. Quand on parle de l'ensemble de cet ouvrage, il est juste d'en laisser la gloire à Hess; mais quand il est question des autres artistes et de leurs travaux, je ne crois pas devoir passer sous silence ce qu'ils ont fait de bien, lors même que la direction de l'ensemble aurait été exercée par un autre.

Au reste, j'aurais bien de la peine à me faire une idée claire de la part qui revient à chacun, à en établir une juste répartition, et à déterminer jusqu'à quel point le plan général de l'ouvrage et l'influence du professeur Hess a pu agir sur les inspirations de Schraudolph; contentons-nous de dire ici, où nous n'avons qu'à nous occuper de ce dernier, que ses ouvrages lui méritent une des premières places dans l'opinion de ceux qui ont le sentiment des arts. L'expression n'est peut-être pas chez lui aussi profonde et aussi intime que chez le professeur Hess; elle n'a pas le même type de mystère; Schraudolph n'est pas aussi spécial, sous le rapport des sentimens religieux, propres aux plus anciennes productions de la peinture chrétienne; il se trouve placé beaucoup plus sous l'influence du goût dominant et des préceptes, mais son style et sa grâce sont plus facilement compris; ils sont purs; ses ouvrages charment, et se gravent dans la mémoire sous les formes les plus heureuses.

Tous ceux qui ont visité la *Chapelle de tous les Saints* auront été frappés de la beauté des tableaux qui sont l'ouvrage de Schraudolph *. Sans parler de ceux où il n'a fait qu'aider le professeur Hess, nous nous arrêterons à ceux pour lesquels il a fait les cartons et qu'il a ensuite peints à fresques : *Moïse frappant de sa baguette le rocher pour en faire jaillir l'eau*, et *l'ange portant l'arche.*

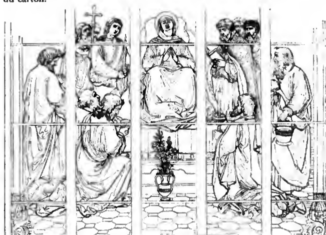


MOÏSE.
Gravé par Lacoste, à Paris.

Ces deux tableaux n'ont pas au même degré que ceux du professeur Hess, ce caractère profond, ce type de la religion originaire qui distingue les ou-

* Voyez la note B à la fin de ce volume où se trouve consignée la part que les frères Schraudolph ont prise aux travaux de la Chapelle.

vrages de ce dernier, mais ils saisissent l'attention, ne cessent de charmer le regard, et sont d'accord avec le goût de notre époque. Il en est de même des mélodies, celles qui sont à la portée du public le plus nombreux et qui conviennent au goût dominant, sont ordinairement celles qui font le plus de plaisir, quoiqu'elles ne soient pas toujours les plus louées par les connaisseurs. Je ne veux pas dire que les tableaux que je viens de citer manquent d'un véritable mérite et qu'ils soient superficiels; il sont au contraire empreints de sensibilité, de grandeur, et de caractère religieux; seulement ce n'est pas au même degré ce type particulier qui domine dans la pensée de Hess et qui convient si fort à l'architecture bisantine. Une autre composition admirable, pour laquelle Hess a fonrni l'esquisse, mais dont Scbraudolph a fait le carton, c'est: *les sept dons du saint Esprit*. J'ai vu, en 1837, cette composition exécutée à fresque par un autre artiste, et je ne trouve pas que l'ouvrage ait conservé le charme primitif de l'esquisse et du carton.



MORT DE LA VIERGE.
Gravé par Wright et Folkard, à Londres.

C'est aussi Schraudolph qui, sous la direction de Hess, fait maintenant les cartons pour les vitraux de couleur, que le roi destine à l'église du faubourg d'Au. Il en a déjà composé plusieurs. J'ai vu celui qui représente *la mort de la Vierge*, et je l'ai trouvé remarquable sous tous les rapports.

Dans ce travail aussi bien que dans l'autre, Schraudolph fait abnégation de lui-même; car l'ouvrage reproduit sur verre ne peut conserver le caractère de la pensée première. Souvent ce n'est qu'une copie exécutée par un talent inférieur; le contour étant marqué par un filet de plomb, ne peut aussi conserver la précision et la finesse du dessin, et la nature du verre imprime à l'ensemble un caractère particulier bien différent de celui que présentent les cartons.

On peut dire de Schraudolph, qu'il y a plus de sagesse, plus de goût, plus de pureté dans ses ouvrages que de force, de profondeur, d'élan et d'originalité. Il s'est pénétré de l'essence du style et des bons préceptes, et il en a fait partout la plus heureuse application. En se soumettant aux intentions du roi, en travaillant sous la direction du professeur Hess, en travaillant à des ouvrages qui ne lui procureront pas tous les éloges que méritent ses efforts et dont il ne retire pas une gloire sans partage, il exerce son talent d'une manière utile, pour son pays, pour les arts en général, et pour lui-même, et il montre une modestie et une sagesse qui ne paraîtront dénués de dignité qu'à ceux, que l'orgueil, l'envie et l'influence des phrases entraînent toujours à une opposition inconsidérée. Schraudolph ne peut que faire des progrès, et en suivant cette route, il est déjà parvenu en une bien grande hauteur. Néanmoins, tous les ouvrages que je connais de lui ne méritent pas les mêmes éloges. J'ai vu, sur le plafond d'une chapelle, cinq demi-figures qui m'ont paru faibles.

Mademoiselle Linder possède une petite *Annonciation*, qui est un des premiers ouvrages de Schraudolph, et où l'artiste laisse voir le desir de ressembler, sous le rapport de la simplicité et de la naïveté, aux peintres de l'époque de Van Eick. Cette tendance si clairement exprimée n'ajoute pas, à mes yeux, au mérite de l'ouvrage, mais elle prouve une fois de plus ce qui est si souvent dit

dans ce livre, que, comme transition, cette direction s'est toujours montrée utile aux arts.

Schraudolph a un frère, Claude, plus jeune que lui. Son talent n'est pas inférieur à celui du frère aîné. Il assiste également le professeur Hess dans les travaux de la *Chapelle de tous les Saints*. Ces deux artistes, si éminens par leurs talens, sont encore intéressans et curieux à connaître sous d'autres rapports. Ils sont les fils d'un menuisier de village, propriétaire d'une maison et de champs qu'il cultive. Leur éducation n'a pas été soignée. Les connaissances étrangères à leur art ne leur sont pas familières. La politique les occupe fort peu. Les révolutions passent devant eux inaperçues. Ils lisent dans leurs livres de prières, ils peignent, ils font le bien : voilà comme leur vie s'écoule, et c'est comme cela qu'ils comprennent la dignité de l'homme. Tout, dans la conduite de ces deux artistes si respectables, porte le cachet d'une simplicité de mœurs, d'une bonté, d'une naïveté, et en même temps d'une sagesse et d'une modération peu communes. Ce sont de ces mérites qui se cachent et qui trouvent leur récompense dans la paix de l'âme, qui obtiennent l'estime sans chercher à la conquérir.

Les dessins sur bois, d'après les fresques de la *Chapelle de tous les Saints*, ont été presque tous faits par Claude Schraudolph. Plusieurs autres sont également son ouvrage.

Un troisième frère, Mathias, plus jeune que les deux autres, vient de s'associer à eux et montre également les plus heureuses dispositions.

LII.

G. DE SCHRÖTER, DU MEKLEMBOURG.

C'est l'amour le plus vif pour les arts qui a porté de Schröter à s'y vouer. Dans ses travaux littéraires il a fait preuve d'esprit, de franchise et de zèle. Les résultats

qu'il a obtenus jusqu'ici dans la peinture sont moins importans ; cependant ils sont autant de preuves de ce vif sentiment du beau qui, seul, est capable d'élever l'amateur au rang d'artiste. J'ai eu souvent occasion de voir M. de Schröter, et je me félicite d'autant plus de mes relations avec lui, qu'indépendamment de l'agrément que j'en ai retiré, ses conseils et ses observations m'ont été utiles.

LIII.

SCHULZ, DE VIENNE.

Schulz est âgé à-peu-près de 32 ans ; il a fait plusieurs ouvrages dans la chambre à coucher du roi. Les sujets sont tirés des poésies de Théocrite : *la magicienne*, *Hylas*, *le voleur de miel*, *la fête de la moisson*, et *le petit Hercule*. J'ai entendu surtout donner des éloges aux sujets tirés d'Hylas ; tous les ouvrages de cette chambre me semblent d'un bel effet. Quelques sujets des tableaux de cette salle ont été composés par Hess (Voyez Olivier).

Quand je dus quitter Munich pour faire mon excursion en Italie (en février 1837), il venait d'achever son martyre de saint Florian, jeté dans l'Ens du haut du pont : tableau d'autel destiné à une fondation religieuse près de Linz. Ce tableau a obtenu l'approbation de plusieurs des artistes les plus distingués de Munich.

LIV.

SCHWANTHALER.

Comme habile dessinateur, comme compositeur fécond, Schwanthaler ne peut être ici passé sous silence. C'est un des coryphés de l'école de Munich ; c'est une des notabilités de l'art moderne : mais c'est surtout comme sculpteur qu'il a acquis,

quoique jeune encore, une grande renommée; aussi est-ce dans le chapitre consacré à la sculpture que nous nous occuperons de lui plus particulièrement.

LV.

DE SCHWINDT, DE VIENNE.

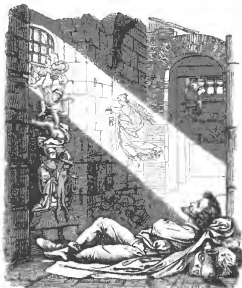
En 1837, de Schwindt paraissait âgé à-peu-près de 35 ans. Ayant peu de fortune, il fut obligé pour vivre de faire des dessins pour les *album* et pour les almanachs. Arrivé à Munich il se mit à peindre à l'huile et il le fit avec succès. Ses tableaux du château, représentant des sujets tirés de Tiek, sont bien composés; ils ne me paraissent pas tous également bien peints. Il passe parmi les artistes pour être doué de beaucoup de talent. Il était absent de Munich pendant que j'y étais en 1835; mais déjà alors, j'ai entendu parler de lui comme d'un homme d'un esprit satirique, vif, original, et doué de cette heureuse disposition à prendre gaîment la vie qui est si essentiellement propre aux Viennois. Comme artiste il montre beaucoup de talent pour traiter les sujets que les Allemands appellent *humoristisch :* gais, originaux et légèrement satiriques.

J'ai fait connaissance avec Schwindt, en 1837. J'ai vu chez lui plusieurs compositions à l'aquarelle et à la plume, où l'on découvre peut-être trop d'analogie avec les anciens Allemands, mais d'une manière qui est capable de faire aimer davantage ceux-ci, et sans que ses propres ouvrages perdent rien de leur caractère d'originalité et de la verve qui anime ses crayons.

Rien n'est plus amusant, plus original que son grand dessin à la plume, représentant *le chevalier Kurt voyageant pour chercher femme*, d'après une ballade. « Ritter Kurts Brautfahrt ». Je n'aime pas moins un autre dessin à l'aquarelle, représentant la vie de deux frères. Ce petit roman est renfermé dans trois compartimens qu'entourent des ornemens architectoniques. Dans ceux-ci on voit également représentées différentes scènes se rapportant à ces deux frères, qui, à la fin de leur carrière, sont représentés comme des anachorètes.

Le professeur Schnorr lui a confié maintenant une partie de l'ouvrage dont il est chargé par le roi pour le palais des fêtes : ce sont les cartons pour la frise de la salle de Rodolphe d'Habsbourg : représentation allégorique des bienfaits de la paix et des progrès des sciences, des arts et du commerce.

Le général de Heideck possède de lui un tableau qui a dix-huit pouces de haut sur quinze pouces de large, représentant des nains qui délivrent un prisonnier. Celui-ci repose sur une couche de paille. Les petits êtres fantastiques, nains ou gnomes, qui veulent le délivrer, forment, en montant l'un sur l'autre,



LES GNOMES PRÉPARANT LA DÉLIVRANCE DU PRISONNIER.

Gravé par Lacoste, à Paris.

une espèce d'échelle jusqu'à l'ouverture, qui est fermée par des barres de fer, et par laquelle le jour pénètre dans la prison. La couleur, dans ce tableau, est suave, le dessin en est ferme et précis.

Les ouvrages de Schwindt ont, pour moi, un charme tout particulier. J'aime l'artiste et j'aime l'homme. Sa franchise, son laisser-aller, ne sont ni incommodes, ni blessans. Celui qui peut être franc sans être grossier, qui peut se laisser aller à ses mouvemens naturels sans paraître égoïste, sans devenir gênant, sans inspirer de répugnance, celui-là assurément est doué d'un heureux naturel. Mon imagination, si ce n'est ma mémoire, me retrace dans ce moment une nature d'artiste qui est l'opposé de celle de Schwindt, et ce rapprochement me fait encore paraître plus aimable la nature de ce dernier. La vignette qui termine ce paragraphe est tirée d'une des salles du nouveau palais, et elle représente *Florens*, second fils d'Octavien, *recevant l'accolade du roi Dagobert* pour avoir vaincu le géant. Le sujet est tiré d'un poème de Tiek.



FLORENS RECEVANT L'ACCOLADE DE DAGOBERT.

Gravé par Lacoste, à Paris.

LVI.

SEINSHEIM (COMTE AUGUSTE DE).

Le comte de Seinsheim est élève de Langer, le père. On voit de lui à la chapelle d'Otton, sur la frontière d'Autriche, à Kieferfelden, près de Kufstein, un tableau d'autel dont le milieu est occupé par le saint évêque Otton, et les deux côtés par saint Louis et sainte Thérèse. Ces trois personnages sont des portraits du roi Louis, de la reine, et de leur fils Otton. Kieferfelden est l'endroit où le roi Otton, se rendant en Grèce, prit congé de ses parens.

M. de Sensheim traite principalement des sujets sacrés : il peint aussi le portrait. Quoique sa position et l'état de sa fortune ne le mettent pas dans le cas de faire payer ses ouvrages, il n'en est pas moins digne d'être placé dans le rang des artistes ; voilà au moins le jugement que j'ai entendu porter sur lui, car je ne connais aucun de ses tableaux.

LVII.

SEITZ, DE MUNICH.

Seitz est âgé à-peu-près de 25 ans. Dans les années 1835 à 1837 il se trouvait à Rome. Cornelius, chez lequel ce jeune homme venait souvent et dont il s'est beaucoup occupé, en parle avec éloges. Avant son départ pour Rome, il était parvenu à donner une si haute idée de son talent aux artistes de Munich, qu'il lui sera peut-être difficile de tenir tout ce qu'il paraissait promettre.

Il a travaillé à Munich dans la Chapelle de tous les Saints, sous le professeur Hess, et *les sept sacremens* sont en partie composés par lui. *

* *Voyez* la note B à la fin de ce volume.



L'EXTRÊME ONCTION.

Gravé par Lödel à Göttingue.

Un des premiers tableaux qu'il ait faits, représente *la réconciliation de Jacob avec Esaü.* Il s'occupe maintenant du même sujet pour mademoiselle Linder de Munich, dont il a déjà été question, qui possède, en fait de tableaux modernes et de dessins, beaucoup de bonnes choses; qui s'occupe d'art elle-même, et qui

s'intéresse aux artistes avec discernement et avec zèle. Un des ouvrages qui a servi à fixer sur Seitz l'attention du public, est le carton représentant *les sept dormeurs*, figures colossales.

La tendance de cet artiste est ce que les Allemands appellent : « Religiös-biblisch. » *Religieuse biblique.*

LVIII.

STILKE (HERMANN), DE BERLIN.

Nous nous sommes longuement occupé de Stilke dans le premier volume; ici je ne le cite que pour son tableau des arcades, représentant le couronnement de Louis de Bavière, comme empereur d'Allemagne, et qui n'est certainement pas le moins bon de cette collection. Stilke appartient à l'école de Munich beaucoup plus qu'à celle de Dusseldorf; car c'est à Munich que son talent s'est développé; d'ailleurs les sentimens de respect et d'attachement qu'il porte à Cornelius, lui feront toujours envisager la ville que celui-ci habite et qu'il remplit de sa gloire, comme sa seconde patrie; cependant c'est beaucoup plus avec la direction suivie par l'académie de Dusseldorf, et avec le genre de vie qu'on y mène, que s'accordent la nature du talent de Stilke et ses dispositions naturelles.

LIX.

STRAEHUBER.

Straehuber, né en 1814 à Mondsée, en Bavière, est élève de l'académie. Il montre un talent très distingué pour la composition. Ses dessins sur pierre,

à la plume et en couleur, obtiennent les plus grands éloges. Il a fait, dans ce genre, une petite composition pour *la pucelle d'Orléans* de Görres, et d'autres représentant des sujets de la Bible pour le libraire Busted à Ratisbonne. Ce n'est que depuis peu qu'il a commencé à peindre à l'huile. La vignette qui termine ce paragraphe montre sa tendance, et prouve combien son talent est aimable.



L'ANGE QUI ANNONCE AUX BERGERS LA NAISSANCE DU SAUVEUR.

Gravé par Lödel, à Gottingue.

LX.

STREIDEL, *Voyez* OLIVIER.

LXI.

STÜRMER (CHARLES), DE BERLIN.

Stürmer est âgé à-peu-près de 36 ans. Il est maintenant à Berlin. Je connais plusieurs ouvrages de lui. Si je ne puis pas dire que j'éprouve une vive sympathie pour la nature de son talent, je puis du moins lui offrir une ample compensation pour ce jugement peut-être hasardé, en disant que l'opinion de Cornelius, de son maître, lui est favorable; il estime son talent et son caractere; il trouve surtout que ses compositions ont bien du mérite, et que son tableau des arcades, représentant *le combat sur le pont de l'Inn en* 1258, est digne de louanges.

Stürmer a peint aussi, dans les arcades, l'*assaut de Belgrade en* 1688. *Sa fresque* du château de Helltorf, près Dusseldorf, a un voisin très incommode: c'est le tableau de Mücke. Stürmer est un de ceux qui ont aidé Cornelius dans ses travaux de la Glyptothèque.

LXII.

ZIMMERMANN (LE PROFESSEUR).

Zimmermann est né à Dusseldorf en 1788; il a fait ses premières études d'artiste dans sa ville natale sous Langer. En 1815, il a passé à Augsbourg, où

il a obtenu de l'emploi à l'école de peinture de cette ville, et où il a exercé son art en peignant des portraits, des tableaux historiques, et dans le nombre de ces derniers beaucoup de sujets sacrés, entre autres une *Sainte famille* de grandeur naturelle, appartenant au marchand Vanoni d'Augsbourg. Il a été ensuite appelé à Munich et attaché à l'académie comme professeur de dessin. Il est un de ceux qui, avec Schlotthauer, ont assisté Cornelius avec le plus de zèle et le plus de succès dans les travaux de la Glyptothèque. Je citerai, parmi les tableaux dont l'exécution lui a été confiée exclusivement par Cornelius : *l'Aurore faisant fuir Lucifer; l'Aurore, Tithon et Memnon; Diane et Actéon; Hécate, Némésis et Harpocrate :* tous ces sujets sont renfermés dans la salle des Dieux. Dans celle des Héros, il a peint : *Achille parmi les filles de Lycomède, Pâris terrassé par Ménélas et protégé par Vénus et par l'Amour*, et *Achille accordant à Priam le corps d'Hector.*

Dans un des camaïeux, qui représente *le sacrifice d'Iphigénie*, il a travaillé conjointement avec Schlotthauer.

Tous les cartons pour les loges de la Pynacothèque, excepté trois ou quatre dont nous avons parlé ailleurs, sont l'ouvrage de Zimmermann, et c'est sous sa direction que s'exécutent dans ce moment les fresques de ces loges par Hiltensperger et Gassen. Il a peint lui-même le premier cintre, où l'on remarque le portrait du roi et ceux de Klenze, de Cornelius, ainsi que le sien propre. Il venait de finir le sien, un jour que j'avais voulu le surprendre pendant qu'il travaillait : c'était le 13 août 1835. Nous avons vu à l'article Cornelius que les dessins de ce dernier, d'après lesquels ces cartons ont été composés, sont de simples traits, et qu'ils ont été faits dans de fort petites dimensions.

Les trente-quatre tableaux de diverses dimensions qui ornent la salle à manger du nouveau palais, ont été exécutés d'après les cartons de Zimmermann, par Anschütz, par Wilson, et en partie par lui-même. Le sujet que nous donnons ici en gravure est tiré de cette suite de tableaux : c'est une scène d'Anacréon, tirée de ses chansons gaies qui invitent à jouir de la vie :



SUJET TIRÉ D'ANACRÉON.
Gravé par Brevière à Paris.

Nous avons jugé à propos de faire encore graver un sujet religieux, pour faire connaître le talent de l'artiste qui nous occupe sous deux points de vue différens. Mon choix est tombé sur le groupe qui se voit ici en regard, et qui est tiré d'un grand tableau à l'huile représentant *le retour de Tobie après son mariage avec Rachel.*

Zimmermann est un artiste habile, consommé dans son art; actif, sage dans ses rapports sociaux comme dans ses ouvrages; modéré, doué d'intelligence, bienveillant, modeste, indulgent.



LE RETOUR DE TOBIE.

Gravé par Vogel, à Berlin.

CHAPITRE V.

MUNICH. — PAYSAGES.

PEINTRES DE PAYSAGES.

I. Achenbach.
II. Alers.
III. Altmann.
IV. Beckmann.
V. Bockhorni.
VI. Bürkel.
VII. Burri.
VIII. Carl (Adolphe).
IX. Crola, de Dresde.
X. De Dillis, directeur de la galerie.
XI. De Dillis, frère du directeur.
XII. Dorner.
XIII. Ettlinger.
XIV. Etzdorf (Chrétien).
XV. Etzdorf junior.
XVI. Fernlay.
XVII. Fohr.
XVIII. Geiger.
XIX. Göbel.
XX. Gurlit.
XXI. Habenschaden.
XXII. Haberbusch.
XXIII. Häselich (Jean).
XXIV. Haselich (George).
XXV. Haushofer, de Munich.
XXVI. Hausser.
XXVII. Heilmaier.
XXVIII. Heinefetter.
XXIX. Heinel.
XXX. Heinlein.
XXXI. Hillebrand.
XXXII. Hofstetten.
XXXIII. Hohlweg.
XXXIV. Jodl (F.).
XXXV. Kaiser.
XXXVI. Kaufmann.
XXXVII. Kirchmair (Michel).
XXXVIII. Kobell.
XXXIX. Kraus.
XL. Kretschmer.

XLI. Krug.
XLII. Lemke.
XLIII. Lueger.
XLIV. De Marée.
XLV. Melchior.
XLVI. Metzinger
XLVII. Mohr.
XLVIII. Moosburger.
XLIX. Morgenstern (Chrétien).
L. Morgenstern (Charles).
LI. Mundt.
LII. Nielmeyer.
LIII. Olivier(Ferdinand, prof.).
LIV. Ott.
LV. Quaglio (L.).
LVI. Reinhardt.
LVII. Rist.
LVIII. Rottmann.
LIX. Scheuchzer.
LX. Schiller.
LXI. Schleich (Antoine).
LXII. Schleich (Edouard).
LXIII. Schlotthauer.
LXIV. Schönfeld.
LXV. Seeger.
LXVI. Stange.
LXVII. Steingrübel.
LXVIII. Tonnelier.
LXIX. Vollmar.
LXX. Wagenbauer.
LXXI. Warnberger.
LXXII. Ziegler.
LXXIII. Zimmermann.
LXXIV. Zwengauer.



LES peintres de paysages sont très nombreux à Munich. Il y en a dont je n'ai pas été dans le cas de connaître les ouvrages, d'autres qui en sont à leurs premiers essais; il y en a qui n'ont fait qu'un court séjour à Munich, qui sont arrivés dans cette ville depuis peu, ou bien qui appartiennent en même temps à d'autres catégories, et dont il devra encore être parlé ailleurs; il y en a enfin qui ont jusqu'ici obtenu peu de succès ; il en résulte pour moi autant de difficultés que je ne suis pas sûr d'avoir su vaincre.

Toutes les fois qu'on rencontrera dans ce chapitre un nom isolé, sans notice et sans jugement sur les tra-

vaux de l'auteur et sur son talent, ce sera la preuve ou que je ne connais aucun de ses ouvrages, ou que ce que j'en ai vu ne le caractérise pas suffisamment.

J'ai été à Munich trois fois dans le but de connaitre l'état des arts dans cette ville. La dernière fois, en 1837, j'ai été dans le cas de revoir les ouvrages de beaucoup de peintres de paysage sur lesquels mon opinion était déjà formée, et n'a fait que se renouveler; mais j'ai eu aussi occasion de revenir sur mes jugemens ou de rectifier mes premières impressions. Cette fois-ci, aussi bien que les deux autres, c'était dans le Kunstverein que se sont offerts plus d'objets à ma curiosité, et à mon desir de m'instruire. Dans cette dernière excursion, je n'ai appris à connaître que peu de paysagistes n'ayant pas déjà précédemment attiré mon attention.

Il me serait difficile de classer tous ces artistes d'après leur mérite, aussi en suivant dans cette énumération l'ordre alphabétique, ainsi que je l'ai déjà fait dans les autres chapitres, je serai plus sûr de ne pas commettre d'injustice.

I.

ACHENBACH, DES BORDS DU RHIN.

Achenbach dont nous nous sommes déjà occupé daus le premier volume, a quitté l'académie de Dusseldorf pour venir s'établir à Munich. Quoique fort jeune, c'est un artiste consommé dans sa partie, et personne plus que lui n'est en état de voler de ses propres ailes. La facilité dont la nature l'a doué l'expose à devenir maniéré : je desire qu'il sache se préserver de ce danger. Doué comme il l'est d'une intelligence vive, il est parfaitement en état de comprendre et de savoir reproduire les effets si variés de la lumière. Il a beaucoup de succès parmi les artistes, et ses ouvrages jouisseut d'une très grande vogue. L'opinion le place à la hauteur des artistes les plus distingués de Munich, et moi aussi je n'en connais pas de plus habile. Il est né, si je ne me trompe, en 1815.

II.

ALERS.

Alers a fait, en 1837, *le lac de Gohsa*. Ce tableau est terminé avec un grand soin, la lumiere est vive, il est tres arrêté dans ses contours et pourtant vaporeux; les montagnes couvertes de neige qui forment le lointain sont d'une grande vérité et d'un tres bel effet.

III.

ALTMANN.

Altmann a fait, en 1837, un paysage avec des figures. Je n'ai conservé qu'un souvenir vague de ce tableau (Voyez GENRE).

IV.

BECKMANN.

V.

BOCKHORNI.

VI.

BÜRKEL.

Bürkel, qui, il y a peu de temps, appartenait encore exclusivement à la catégorie des peintres de genre, et dont les ouvrages montraient toujours l'unique desir de ressembler à Wouverman, et de faire aussi bien que lui, occupe maintenant aussi parmi les paysagistes une des places les plus distinguées. J'ai vu de lui en 1837, un paysage tyrolien représentant un endroit nommé Benedicten-Wand. Il est orné de beaucoup de figures, et il présente une vaste échappée de vue sur la plaine de Munich et sur l'Isar. Ce tableau se distingue

par beaucoup de fraîcheur et de force de coloris; le lointain surtout est d'une grande beauté; seulement je voudrais que, sur le devant, les couleurs fussent moins tranchantes; cette critique s'adresse surtout aux figures, au bétail et aux plantes du premier plan. Je ne ferai pas le même reproche au paysage d'hiver que j'ai vu chez M. de Klenze, et où je ne trouve rien qui ne soit digne d'admiration.

VII.

BURRI.

Burri montre dans ses aquarelles une grande pratique; tous ceux qui aiment la méthode de Lory rencontreront avec plaisir chez Burri de l'analogie avec ce chef des aquarellistes suisses. Ce genre est peu cultivé à Munich, et je n'ai vu chez les plus habiles peintres de cette ville, en fait d'aquarelles, que des études ou des esquisses.

VIII.

CARL (ADOLPHE).

Pendant une de mes visites au Kunstverein en 1837, j'ai été attiré par un petit paysage de Carl que j'ai trouvé charmant; c'est le sujet le plus simple et le plus modeste : une baie ou un lac représentant une vaste étendue; l'onde calme et transparente reflète en longues lignes parallèles les teintes douces et vaporeuses du ciel. La terre à l'horizon ne s'élève que par une mince lisière au-dessus de cette belle nappe d'eau; vous apercevez au loin sur le rivage un château flanqué de tourelles, charmante miniature que le miroir de l'eau ré-

pete renversée, et qui, à mesure qu'elle descend, s'allonge et se confond sur le second plan du tableau avec les couleurs que le ciel communique à l'eau.

IX.

CROLA.

Crola est né à Dresde en 1804; c'est un des peintres de Munich chez qui, j'ai cru reconnaître la plus grande entente de la nature, et chez lequel j'ai trouvé le moins de trace de cette présomption d'artistes, qui a déjà été l'écueil de tant de paysagistes. Celui qui ne peut s'humilier devant les beautés de la création, celui à qui il n'est pas donné de les comprendre, celui que la confiance dans ses propres forces ou la paresse d'esprit rendent incapable d'une certaine tension intellectuelle, d'une certaine insistance et fixité de regard qui seules peuvent faire saisir le sens secret des lignes et des formes, les *velature* de l'atmosphere sous lesquelles les tons locaux se modifient ou s'éteignent dans la vapeur colorée, celui-là pourra devenir praticien, mais ses ouvrages manqueront de charme et de profondeur, ils manqueront surtout de vérité.

Les impressions que m'a fait éprouver un de ses tableaux avant qu'il fût terminé et celles qu'il m'a faites depuis, sont venues à l'appui des idées que j'ai énoncées sur le paysage. On voit à gauche un grand massif d'arbres et de broussailles, à droite une petite colline, au milieu un lac très bleu, au-delà à une grande distance, des montagnes bordant l'horizon; sur une colline devant le lac paissent des moutons gardés par un berger : le soleil éclaire de ses rayons brillans cette partie du tableau. Sur le devant, vous ne voyez qu'un terrain inégal, et une route serpentant entre des sinuosités et qui, à mesure qu'elle s'éloigne, tantôt se perd, tantôt reparait. Les nuages qui couvrent le ciel sont éclairés par le soleil. Le milieu du tableau était seul achevé lorsque je le vis pour la premiere fois en 1835, et ce lac, les montagnes dans le lointain, la

colline avec le troupeau, les broussailles les plus rapprochées du lac et le ciel, étaient ce que j'ai vu de plus beau en fait de paysage à Munich. Quand je l'ai revu achevé il n'avait plus le même charme, et les parties qui m'avaient captivé le plus, avaient subi l'influence de *l'accord étudié*, par lequel la pensée cherche à subvenir au défaut *d'accord saisi*, qui seul peut être vrai en paysage; dans tous les cas, le talent de Crola est un de ceux pour lequel j'éprouve le plus de sympathie; son coloris est éminemment vrai. Cet artiste, très connu en Allemagne, a déjà produit une grande quantité d'ouvrages. J'ai encore vu de lui, en 1837, un petit paysage qui a confirmé la bonne opinion que j'ai de son talent.

X et XI

DE DILLIS (DIRECTEUR DE LA GALERIE) ET SON FRÈRE.

Dillis, distingué par ses connaissances et par son talent d'artiste, est le contemporain des Wagenbauer, Kobel et Dorner, et il ne leur est pas inférieur.

J'avoue à ma honte que, remettant jusqu'au dernier moment le soin de m'occuper des travaux de cet artiste, j'ai quitté Munich sans avoir fixé mon opinion sur la nature de son talent et sur la direction qu'il a suivie; mais j'en ai conservé assez de souvenirs, pour pouvoir dire que mes impressions ont été d'accord avec le jugement favorable que le public porte sur lui.

Son frère est aussi avantageusement connu comme peintre de paysage

XII.

DORNER (JEAN).

Dorner est né à Munich en 1775. J'ai vu d'anciens tableaux de lui, qui n'ont

aucune ressemblance avec ceux qu'il a faits à une époque plus rapprochée de nous, et c'est à ceux-ci que je donne la préférence; ils ont une grande vigueur de ton, ils sont très détaillés, les clairs se détachent avec beaucoup de netteté des ombres, ils sont terminés avec soin ; le plus souvent ce sont des sujets empruntés aux montagnes du Tyrol. Les productions de sa jeunesse sont d'un ton vert olive, d'une touche conventionnelle, et d'une teinte suave, qui paraît avoir été de mode dans le temps où ces ouvrages ont été faits ; on peut comparer les deux méthodes chez le prince de la Tour et Taxis à Ratisbonne, qui possède des ouvrages de ce maître appartenant aux deux époques. Dorner a fait un très grand nombre de tableaux ; il est depuis 1808 inspecteur de la galerie de Munich.

XIII.

ETTLINGER.

XIV ET XV.

ETZDORF (CHRÉTIEN) ET SON FRÈRE.

Etzdorf mérite d'être rangé parmi les habiles paysagistes; la hardiesse de sa touche et sa grande facilité de pinceau ont le même caractère qui distingue le talent du Suédois Falkranz dont il est le compatriote. Le paysage que j'ai vu de lui en 1837 au Kunstverein, présente dans le fond un grand pan de rocher à pic tenu dans l'ombre; une autre masse de rocher, sur laquelle tombe la lumière du soleil, forme en s'avançant jusque sur le premier plan, un autre pan qui se présente en trois quarts à la vue du spectateur; les couches rocailleuses sont séparées par des cavités horizontales creusées profondément par le temps; la partie

supérieure du rocher est à pic; la partie inférieure est recouverte d'un amas de fragmens de pierres et de sable qui s'y sont amoncelés en tombant, et font une pente uniforme. Le ton de ce paysage est gris, la lumière qui l'éclaire est froide, mais il présente dans toutes ses parties de l'accord, de l'harmonie, un dessin ferme et un faire facile; il a à-peu-près quatre pieds de haut sur trois de large: ce paysage est assurément digne d'éloges. J'ai été bien moins attiré par un autre ouvrage du même artiste, un grand massif d'arbres sur un terrain uni; il m'a paru offrir moins d'intérêt que l'autre, et moins de ce charme secret qui fait à mon sens le plus grand mérite des paysages, et qui n'est jamais le fruit de la seule facilité de pinceau et de la pratique; je ne trouve dans ce dernier tableau ni une grande entente de la nature, ni un grand soin d'y ressembler.

Dans les ouvrages du frère on ne reconnait pas au même degré la main du maître; il faut qu'il soit beancoup plus jeune, ou qu'il exerce son art depuis moins de temps.

XVI.

FERNLAY, DE FREDERICKSHALD, EN NORWEGE.

En 1835 on lui donnait à-peu-pres 30 ans; il ne se trouvait plus à Munich, mais il y était toujours cité comme un des paysagistes les plus habiles qui ait habité cette ville, et comme un de ceux dont le talent a été le plus goûté du public; à l'époque dont je parle il était, je crois, en France.

XVII.

FOHR (DANIEL).

Fohr est né à Heidelberg en 1802. La composition et l'effet poétique paraissent

occuper cet artiste beaucoup plus que l'étude approfondie de la nature; cependant l'opinion des artistes le place parmi les plus habiles paysagistes de Munich. J'ai vu des ouvrages de lui qui, sous plusieurs rapports, m'ont paru remarquables; sa pensée d'artiste a plus d'analogie avec Ruisdael et avec Everdingen, qu'avec le Poussin; cependant la verdure des arbres chez lui, n'a pas la transparence de celle de Ruisdael : le ton en est moins pur. J'ai vu surtout de lui, à l'exposition de Berlin, une forêt à laquelle ce défaut pourrait être reproché. Un petit tableau acheté par le Kunstverein et que j'ai vu dans cet établissement, mérite d'être honorablement cité : il représente un site montagneux.

J'ai revu en 1837, le paysage dont nous nous sommes occupés dans le premier volume, qui représente *Mazeppa poursuivi par des loups* et qui, deux ans auparavant, n'était encore que dessiné sur la toile; je regrette maintenant ce cheval que j'ai vu condamner si impitoyablement, et que j'ai eu le tort de ne pas assez défendre. On découvre à peine celui qui l'a remplacé; il n'est plus possible de dire que le sujet de ce tableau soit Mazeppa : c'est un paysage dans lequel on aperçoit par hasard (si toutefois on a le bonheur de l'apercevoir), un cheval qui court. Quant à Mazeppa on a de la peine à le voir, et ce sont les loups qui font les honneurs de cette grande salle de verdure. Le paysage est d'une teinte chaude et harmonieuse, il ne manque pas d'un certain caractère de grandeur; les arbres sont fermement dessinés et touchés de main de maître: c'est une composition qui ne manque pas d'effet; la nature y est saisie du point de vue d'où elle était envisagée par Ruisdael, et quoique le sujet soit historique, il s'écarte tout-à-fait de la manière de Claude, Poussin et Swanefeld, et bien plus encore d'Olivier Schnorr et des anciens Italiens.

XVIII.

GEIGER.

XIX.

GÖBLE.

XX.

GURLIT.

Gurlit appartient, je crois, au nord de l'Allemagne; un petit tableau de lui, qui était au Kunstverein en 1837, m'a paru faible; mais j'en ai vu, chez M. de Klenze, un autre auquel je reconnais beaucoup de mérite. J'ai vu encore d'autres ouvrages de cet artiste, qui sont plus importans et dans lesquels il laisse apercevoir un talent distingué.

XXI.

HABENSCHADEN.

Il a peint, en 1837, un paysage avec des figures et du bétail.

XXII.

HABERBUSCH.

XXIII.

HÄSELICH (JEAN).

XXIV.

HÄSELICH (GEORGE).

XXV.

HAUSHOFER, DE MUNICH.

Haushofer paraissait, en 1835, être âgé de 23 à 24 ans; j'ai vu chez lui et plus tard au Kunstvereiu, un grand paysage qui annonce une pratique très au-dessous de son âge: on dirait que c'est l'ouvrage d'un peintre qui a passé une longue vie à faire des tableaux, et qui, se reposant sur ses souvenirs et sur son habileté, ne croit plus avoir besoin que d'un léger contour pris sur les lieux, pour retracer un sujet et le faire plus beau que la nature. J'ai pensé que la direction qu'il laisse apercevoir, pourrait mener l'artiste, s'il était doué de moins de talens, à faire des ouvrages ressemblans à des tentures de papier imprimé; mais Haushofer saura, je l'espère, éviter ce danger; il a trop de véritable mérite pour ne pas sentir que les ressources qu'offre l'étude approfondie de la nature ne peuvent, dans le paysage, être remplacée par la seule pratique et la facilité de pinceau; cependant pour être parfaitement rassuré sur son compte, j'avoue que j'aimerais à lui voir perdre un peu de cette confiance, qu'à en juger par ses ouvrages, il paraît avoir dans ses propres forces. Le ton général du tableau en question est chaud et harmonieux, les couches de couleurs sont larges, un contour net les sépare les unes des autres. Ce que je vois clairement, c'est que si ce jeune artiste, qui, je crois, ne s'est voué à la peinture que depuis peu d'années, prend la peine d'étudier la nature avec ardeur, s'il comprend tout le charme que la naïveté et la modestie du peintre de paysage prête à ses ouvrages, il ne peut manquer avec les dispositions heureuses dont il est doué, d'atteindre

à une grande hauteur. Pour une intelligence comme la sienne, la nature sera prodigue d'utiles préceptes, il en comprendra et en reproduira le charme, la richesse et l'éclat. Le paysage dont j'ai parlé ici représente *le lac de Chiem près de Rosenheim*, entre Munich et Salzbourg (au Kunstverein en 1837); *le lac d'Averno*, six pieds sur cinq; admirable paysage brillant de couleur et d'un effet plus vrai qu'on ne devrait l'attendre d'un ouvrage qui indique une pratique si grande; quoique je trouve ce paysage bien beau, je ne dirai pas qu'il se distingue par un accord parfait de teintes.

XXVI.

HAUSSER.

XXVII.

HEILMAIER.

Heilmaier a fait, en 1837, un petit paysage qui se distingue par une couleur verte, tres foncée et très fraîche.

XXVIII.

HEINEFETTER.

XXIX.

HEINEL.

Heinel est peintre de genre et de paysages; j'ai vu de lui un petit tableau au Kunstverein, en 1837.

XXX.

HEINLEIN (HENRI).

Heinlein est né dans le pays de Nassau en 1803. C'est un artiste consommé, il est parvenu à une grande habileté et à une grande pratique sans jamais en abuser ; beaucoup d'artistes considèrent Heinlein et Morgenstern comme les chefs de files des jeunes paysagistes de Munich; on entend souvent prononcer ces noms ensemble, il est juste de leur adjoindre Achenbach, et de citer en même temps Rottmann, comme celui dont le talent a obtenu le plus grand développement et a pris le plus grand essor. Heilein a fait beaucoup d'études d'après nature. Il me semble que ses ouvrages retracent le sens et le caractère des paysages et du ciel d'Allemagne ; ils sont souvent une étude approfondie de l'accord mystérieux et des effets de couleurs, qu'une même lumière répand sur tous les objets. Heinlein possède une grande facilité, et il fait des ouvrages qu'un public nombreux se montre empressé d'admirer et d'acheter. J'ai vu de lui (si je ne me trompe, chez Bruckmann), un paysage qui se distingue par une parfaite absence de manière; je ne me rappelle pas distinctement le sujet, mais je n'oublierai jamais l'impression favorable qu'il m'a faite.

XXXI.

HILLEBRAND.

XXXII.

HOFSTETTEN.

XXXIII.

HOHLWEG.

XXXIV.

JODL (F.).

Jodl a peint, en 1837, *le château de Hohenschwangau*; le point d'où cette vue a été prise, n'a pas été heureusement choisi, et c'est sans doute cette circonstance qui nuit à l'effet de ce paysage.

XXXV.

KAISER (ERNEST).

Kaiser est né à Rain en Bavière, en 1803. Ses paysages se distinguent par une grande fraîcheur de ton, le vert des arbres est pur et transparent; ses études d'après nature ont beaucoup de mérite; dans ses ouvrages finis, il y a selon mon goût une touche trop ferme, trop de pratique et de netteté. Lorsque en 1837, je revis ces derniers, ils me firent encore la même impression, et je portais le même jugement que j'en avais porté deux ans auparavant; je retrouvais cette fraîcheur, cette vivacité et cette transparence de ton qui m'avait autrefois charmé, mais aussi je retrouvais la même habileté de pinceau, et le contour marqué qui, déjà alors, semblait l'exposer à devenir maniéré; il faut convenir que plus un paysagiste a de facilité, je dirai même de talent, et plus il court de danger sous ce rapport. Le tableau qui le plus nouvellement a fait naître

en moi ces craintes, et qui cependant m'a plu infiniment, représente *le lac* appelé *Konigssée*.

XXXVI.

KAUFMANN.

XXXVII.

KIRCHMAIR (MICHEL).

Kirchmair a composé un *paysage d'automne*, petit tableau d'un effet agréable : sur le devant, des paysans et des chasseurs sont occupés à charger du gibier sur un chariot (au Kunstverein, en 1837).

XXXVIII.

KOBELL.

Kobell et les frères Dillis, dont l'un est directeur de la galerie, sont les doyens des paysagistes. Kobell depuis plusieurs années laisse reposer ses pinceaux. Si l'on ajoute à ces noms, ceux de Wagenbauer, qui est mort depuis quelques années, celui de Warenberger et celui de Dorner, dont il a été question plus haut, nous aurons cité les anciens coryphées du paysage; je ne trouve pas qu'en général on fasse à présent mieux qu'eux, quoiqu'on fasse différemment. Les uns comme les autres rencontrent les mêmes difficultés, ils se sentent entraînés vers la nature, ils la contemplent avec amour, ils s'en rap-

prochent, et quand il sont tout près de s'identifier avec elle, l'habileté, le talent les poussent quelquefois dans une route qui les en éloigne.

Les anciens paysagistes de Munich ont peu d'analogie avec Ruisdael et Everdingen; leurs ouvrages ont un caractère particulier. Je reprocherais en général à ces paysages le manque de transparence, et une certaine teinte crayeuse qui est propre aux gouaches; le même ton se retrouve dans les ouvrages de Dominique Zuaglio.

Parmi tous les anciens paysagistes de Munich, Wagenbauer est un de ceux qui mérite le plus d'éloges; je trouve ses bestiaux admirablement bien faits, et dans la plupart de ses paysages, il règne une grande entente de la nature, beaucoup de naïveté et de charme. Lorsqu'à mon retour de France je visitais pour la première fois Munich en 1825 *, il vivait encore et travaillait beaucoup. Personne à mon sens, ne lui était alors supérieur, et même à présent je ne puis me décider à lui préférer personne : c'est maintenant autre chose, mais c'est rarement mieux. Au reste, en disant cela, je crois faire l'éloge des peintres de notre époque que je lui compare, car la réputation de Wagenbauer est très grande, et après des siècles il sera encore, je l'espere, cité honorablement.

XXXIX.

KRAUS.

XL.

KRETSCHMER.

* J'y suis revenu en 1828, puis en 1834, 1835 et 1837.

XLI.

KRUG.

La manière dont il saisit la nature lui est tout-à-fait propre, et ferait croire à une inspiration *altdeutsch* ou de l'ancienne école italienne; le tableau que j'ai vu de lui, en 1837, est d'un coloris foncé transparent, la verdure en est vive comme dans les tableaux de Perugino ou de Bellino, mais la végétation n'est pas riche; le mouvement du terrain s'arrondit en forme de mamelons.

XLII.

LEMKE.

XLIII.

LUEGER.

XLIV.

DE MARÉE.

XLV.

MELCHIOR.

XLVI.

METZINGER.

J'ai vu au Kunstverein en 1835, dans la première semaine de juillet, *un grand paysage* de Metzinger, qui ne manque pas d'effet, et qui annonce une très grande facilité: c'est un pays plat, un rayon de soleil brillant éclaire le second plan, qui représente un rivage sablonneux, tout le reste est dans l'ombre; le ton du tableau est harmonieux, sans être pourtant très vrai. J'aurais voulu y découvrir une étude plus approfondie de la nature; cependant le fond du tableau et le ciel méritent les plus grands éloges. J'ai trouvé vrai de ton et d'effet de lumière, un petit *clair de lune* qui était exposé au Kunstverein, en 1837. Un autre paysage de lui, au Kunstverein, représentait *un château en ruine* sur un rocher à pic, éclairé par un rayon brillant du soleil; dans le lointain un torrent qui serpente dans la plaine, et se perd dans les montagnes qui bordent l'horizon : ce dernier tableau est charmant aussi bien que l'autre.

XLVII.

MOHR.

Son *paysage tyrolien*, de 1837, est touché avec facilité, et dénote beaucoup de pratique.

XLVIII.

MOOSBRUGER.

XLIX.

MORGENSTERN (CHRÉTIEN).

Morgenstern est né à Hambourg, en 1805. Un de ses plus importans ouvrages est un paysage auquel je l'ai vu travailler en 1835; il représente *un torrent entre deux rochers*, des ours sur le premier plan animent ce paysage : si je m'en souviens bien il doit avoir à-peu-près six pieds de long sur sept de haut.

Morgenstern est certainement un des plus grands talens de notre époque. Avant de commencer un tableau, je suppose qu'il voit dans son esprit clairement ce qu'il veut faire, car ses ouvrages ont l'air d'avoir été fait d'un seul jet.

Un autre tableau de Morgenstern que j'ai vu au Kunstverein, représente *un moulin*, une cascade et des arbres. Le ton de ce paysage et très vigoureux, très vert, il vous fait penser à la nature, peut-être aimerait-on un peu moins de vigueur et un peu plus d'air.

L.

MORGENSTERN (CHARLES).

Morgenstern, né à Francfort, est âgé à-peu-près de 26 ans. Je crois qu'il était à Rome en 1835; j'ai vu à Berlin un tableau de lui, qui m'en donne une très haute idée, et dont le sujet ainsi que l'effet a quelque analogie avec le moulin de Chrétien Morgenstern, dont je viens de parler. Ruisdael et Everdingen sont les anciens maîtres qu'il a le plus étudiés.

LI.

MUNDT.

LII.

NIELMEYER.

Je connais de lui un petit *paysage tyrolien* dont le coloris est foncé.

LIII.

OLIVIER (FERDINAND).

Olivier est né à Dessau, en 1785. Il est professeur de l'histoire des arts à l'académie. Il faut nous arrêter ici : c'est bien d'un peintre de paysage que nous allons nous occuper ; mais nous allons nous éloigner beaucoup de tous les artistes que nous avons déjà cités, et de tous ceux dont il sera encore parlé.

Olivier est poussé par ses dispositions naturelles à idéaliser ses paysages, à les élever à la hauteur de la peinture historique ; c'est de la poésie, une poésie grave ; ses compositions sont profondément pensées et senties, et en même temps elles ont de la grâce. Il est d'avis que la peinture n'abandonne jamais les traditions anciennes, sans courir le risque de se perdre faute de guide ; il veut que l'expérience des anciens profite aux peintres modernes : selon lui, une route nouvelle est moins facile à parcourir, et moins sûre qu'une route connue. C'est

en restant fidèle à ses principes, qu'Olivier me semble vouloir continuer le Poussin, le Dominiquin, Titien, et il le fait dignement. Olivier croit que ce sont ses principes qui le guident dans la direction qu'il suit; moi, au contraire, je pense que ce sont ses dispositions naturelles, ainsi que cela arrive le plus souvent, qui ont fait naître ses principes, et je ne crois pas qu'ils puissent et doivent servir de direction normale pour une académie de peinture. Le paysage ne connait de guide que la nature, et il n'y a que notre propre entendement, nos yeux, nos émotions les plus intimes, qui puissent nous en faire comprendre le sens : des doctrines absolues excitent la résistance et ne peuvent servir qu'à isoler le maître. Dans la peinture comme dans la poésie, les routes sont très multipliées, la mode et le succès exercent toujours plus d'influence sur les hommes que des préceptes, fussent-ils les plus sages et les mieux fondés en raison : les moyens s'enseignent; la direction d'esprit, du goût, ne s'enseignent et ne se commandent pas. J'ai vu peu d'ouvrages d'Olivier, mais le peu que j'en ai vu me fait envisager cet artiste comme un de ceux qui ont suivi avec le plus de succès, les traces des maîtres que j'ai cités plus haut. La veuve Nies, à Francfort, possède de lui un assez grand tableau, dont j'ai conservé une impression très favorable, mais dont les détails ne sont pas restés présens à mon souvenir. J'ai vu en revanche deux petits paysages de lui chez Henri Hess, qui resteront gravés dans ma mémoire d'une manière ineffaçable, et qui m'ont donné une haute idée du talent d'Olivier. Aucun de ces raisonnemens en faveur des paysages historiques ne m'a fait plus d'effet que ces deux petits paysages. L'un retrace *une contrée d'Italie* : je le trouve d'un bel effet et habilement traité; il a sous le rapport de la composition de l'analogie avec le Poussin; sous le rapport de la couleur, surtout dans le lointain, il rappelle les ouvrages de Kroch. C'est une noble et belle pensée, et une pensée heureusement exprimée; cependant c'est à son autre petit paysage qui représente *un site d'Allemagne*, que j'accorderais volontiers la préférence. Je lui trouve un sens et un caractère plus déterminés et plus d'accord avec le sentiment intime de l'auteur.

On pourrait reprocher à ce tableau une teinte trop brune sur le premier

plan, mais cette couleur ajoute à l'harmonie et au charme qui est répandu sur tout l'ouvrage. On pourrait également, je crois, reprocher à l'auteur d'avoir fait des figures trop grandes, par rapport aux autres objets qui sont placés sur le même plan. On ne sait non plus à quelle espèce appartient l'arbre dont on peut compter les feuilles. Mais toutes ces critiques dirigées contre un ouvrage dont le mérite repose surtout dans la pensée profonde et noble de celui qui l'a conçu; contre un ouvrage qui s'adresse aux émotions les plus intimes, et au goût le plus exercé et le plus épuré; ces critiques, dis-je, me paraîtraient dénoter un esprit incapable d'en saisir et d'en apprécier le caractère poétique. Il y a grandeur et noblesse dans ces compositions. C'est une nature traduite dans le langage du Poussin, et de plusieurs autres peintres anciens, mais cette traduction est empreinte de tout le charme que lui prête le sentiment de l'auteur; cependant je ne conseillerais à personne, à moins qu'il n'y fût entraîné par ses dispositions naturelles, de suivre une pareille direction, et je persiste à croire qu'en thèse générale, vouloir faire autrement et mieux que la nature, n'est applicable qu'aux parties de l'art où les modèles analogues au sujet sont introuvables, comme dans les sujets historiques qui représentent l'héroïsme, les passions, les vertus sublimes: dans le paysage cette difficulté n'existe point et il est inutile de la créer.

Les dessins d'Olivier que j'ai eu occasion de voir ne sont pas arrêtés, mais ils portent le cachet des dispositions que je viens de signaler. Malgré que les ouvrages d'Olivier présentent un caractère grave, ils ne sont pas dénués de charme, et peu de paysages m'ont fait une impression plus profonde que celui que je viens de citer.

Il est un des chefs de l'académie, et il consacre aux occupations de sa place beaucoup de soins et de temps.

Olivier est un homme instruit, un penseur, il se complaît dans les idées abstraites; c'est un doctrinaire dans les arts. Il a publié des lithographies représentant des vues de Salzbourg; ces lithographies portent l'empreinte de sa tendance comme artiste.

La gravure qui se voit ici a été faite d'après une de ses lithographies, mais elle n'en rend pas le caractère distinctif d'une manière satisfaisante.



PAYSAGE.
Gravé par Wright et Folkard, à Londres.

En parlant de l'école de Munich, j'ai déjà été dans le cas de parler de la direction que suivent les idées d'Olivier, comme professeur et comme artiste sous le rapport du style et de l'enseignement, ainsi que sous le rapport des principes scolastiques, dont il est un des plus ardens soutiens. On a pu voir que les études suivies à l'académie me paraissent réunir de grands avantages, et je suis loin de trouver que les freins, quand ils ne gênent pas le développement de toutes les facultés, ne soient utiles; je crois même qu'ils sont seuls capables de préserver les arts du dévergondage et de la licence. Il est l'aîné de trois artistes qui vivent réunis avec leurs femmes sous le même toit. Son frère cadet et Schnorr ont épousé les deux filles de sa femme, d'un premier mariage. Une nombreuse et charmante collection d'enfans l'appelle du nom de grand-père, et il est con-

sidéré comme le chef d'un cercle de famille heureux, où les arts trouveraient une belle nature à consulter, de beaux modèles et de grands exemples. C'est sous ce toit que l'ouvrage des Nibelungen est parvenu à son développement, et que naissent les sujets des fresques de la nouvelle aile du château. C'est tout près de là, dans la Glyptothèque, que sont réunies les richesses des arts antiques; c'est presque en face que s'élèveront le bâtiment destiné à l'exposition des objets d'arts et d'industrie, et la basilique, laquelle certainement ne sera pas le monument le moins intéressant du goût et de la munificence du roi. Nos lecteurs s'étonneront peut-être de cette digression, mais ils me pardonneront d'avoir de la peine à quitter des personnes et des lieux, dont le souvenir a tant de prix pour moi.

LIV.

OTT (JEAN).

Ott est né à Munich, en 1804. Il a fait un long voyage en Italie et en a rapporté beaucoup d'études. Je n'ai eu l'occasion de voir de lui qu'*une marine*, dont il sera fait mention en son lieu; j'ai entendu donner des éloges à son talent pour le paysage; il s'est plus particulièrement appliqué à étudier la mer, et c'est dans cette partie qu'il a déployé le plus de talent et le plus d'activité (Voyez MARINES).

LV.

QUAGLIO (L.) (*Voyez* GENRE).

LVI.

REINHARDT (W.).

Reinhardt a peint, en 1837, *un torrent dans une vaste plaine.*

LVII.

RIST, DE STUTTGARD.

Rist était en 1835 âgé à-peu-près de 40 ans. Je n'ai rien vu de lui, mais il m'a été cité comme un habile paysagiste; il doit avoir fait beaucoup de belles études d'après nature : on m'a dit qu'il était moins heureux dans les tableaux terminés.

LVIII.

ROTTMANN.

Rottmann est né à Handschuchsheim près de Heidelberg, en 1798; c'est celui des paysagistes de Munich, qui déploie la plus grande activité et à qui généralement on reconnaît le plus de talent; c'est certainement celui qui est doué de la plus grande facilité. Pendant mon séjour à Munich, en 1835, il était en Grèce par ordre du roi, pour faire les esquisses des tableaux destinés à la continuation des arcades : sa facilité n'a peut-être jamais été surpassée. Il reproduit d'une manière heureuse les effets de lumière les plus brillans et les plus frappans; personne ne prendra jamais ses ouvrages pour ceux d'un autre, tant le caractère en est particulier. Il y a du prestige dans sa palette et dans son pinceau. Ses

fresques des arcades, représentant des sites d'Italie, sont fort remarquables. J'ai vu de lui, chez M. de Klenze, deux paysages qui captivent l'attention d'une manière irrésistible. Je m'imagine que quand Rottmann se place en présence de la nature, il la consulte avec une bien grande attention d'esprit ; la nature l'inspire, mais il ne s'y soumet pas humblement; cependant, pour la plupart des paysagistes, l'humilité en présence de la nature est une qualité utile, je dirai même nécessaire.

En 1837, Rottmann était revenu de la Grèce, et il en avait rapporté un grand nombre d'études d'après nature, qu'il est chargé par le roi d'exécuter à fresque dans les arcades. Ces paysages formeront la suite des sites d'Italie, qui se voient également dans ce bâtiment. On ne peut méconnaître dans les ouvrages de Rottmann un talent d'un ordre très élevé; cet artiste est également distingué par son esprit, ses connaissances, ses manières et son caractère.

LIX.

SCHEUCHZER.

Scheuchzer est né en Suisse. Je n'ai vu de lui que deux petits tableaux, dont le coloris est plus harmonieux et plus agréable que brillant : c'était des arbres et des fabriques. Il a peu de rapport avec les Morgenstern, Heinlein, Zimmermann, Crola, mais plutôt avec Quaglio. Il se distingue par le soin et la sagesse, plus que par la hardiesse et l'inspiration, et il me paraît être un habile praticien. L'un de ces tableaux qui a été acheté par le Kunstverein, représente *l'ancien couvent de Cappel dans le canton de Zurich* : on croit voir la nature à travers une chambre obscure.

LX.

SCHILLER.

LXI.

SCHLEICH (ANTOINE).

LXII.

SCHLEICH (EDOUARD).

Les suffrages des artistes, et un ouvrage que j'ai vu de lui au Kunstverein en 1835, lui méritent une mention honorable. J'ai vu deux autres petits tableaux de lui en 1837.

LXIII.

SCHLOTTHAUER.

LXIV.

SCHÖNFELD.

LXV.

SEEGER, DE ALZEY.

Seeger était, en 1835, âgé à-peu-près de 26 ans. Il montre de l'analogie avec Kaiser dans le tableau que j'ai vu de lui au Kunstverein en 1835. Ce sont des

arbres qui ombragent une cabane ; un étang forme le premier plan, un tronc d'arbre et quelques plantes aquatiques interrompent seuls le repos et la limpidité de cette pièce d'eau. J'ai vu deux autres petits tableaux de lui au Kunstverein en 1837.

LXVI.

STANGE, DE DRESDE.

Stange était âgé, en 1835, à-peu-près de 28 ans. Il compte, parmi les jeunes artistes, beaucoup d'admirateurs de ses dispositions heureuses; il y en a qui prétendent qu'il n'y a point de hauteur à laquelle il ne puisse atteindre. L'esquisse que j'ai vue de lui me fait croire en effet qu'il est doué de beaucoup de talent; cependant j'avoue que j'ai cru apercevoir dans cette esquisse un genre de facilité qui l'expose à devenir maniéré : ce paysage est d'une teinte harmonieuse et forte en même temps.

LXVII.

STEINGRÜBEL.

Steingrübel a fait, en 1837, *une* petite *vue d'Italie*.

LXVIII.

TONNELIER.

LXIX.

VOLLMAR.

Vollmar a peint *une vue de l'Elbe près d'Hambourg*, charmant petit paysage d'un ton chaud (Voyez MARINES).

LXX.

WAGENBAUER.

Wagenbauer, mort depuis peu d'années, était également distingué comme paysagiste et comme peintre de bétail. Voici la gravure d'un de ses tableaux :



PAYSAGE.
Gravé par Wright et Folkard à Londres.

Comme peintre d'animaux surtout, je le trouve aussi distingué que Berghem,

et que beaucoup d'autres Flamands d'une grande renommée (Voyez KOBEL).

LXXI.

WARNBERGER.

LXXII.

ZIEGLER, DE WUNSIEDEL.

Ziegler est mort fort jeune, il y a deux ans. Il était un de ceux qui ont fait les plus belles études d'après nature; il a été moins heureux dans ses paysages composés d'idée et soigneusement achevés. C'était un homme fort distingué sous le rapport du caractère; tous les jeunes artistes ont été édifiés de sa belle fin, et de la paix de l'âme qu'il a montrée dans ses derniers momens: c'est toujours encore un sujet de réflexion et d'entretien pour eux.

LXXIII.

ZIMMERMANN, DE DRESDE.

Zimmermann est âgé de 28 ans. Ce que j'ai vu de cet artiste me le fait placer au nombre des plus habiles peintres de Munich, et de ceux pour le talent desquels je sens le plus de sympathie. Le tableau dont je parle et qui a été exposé au Kunstverein dans la première quinzaine de juillet, représente, comme celui de Metzinger, dont il a été question plus haut, *un pays plat* sur lequel le soleil jette un rayon brillant; ce n'est que le souvenir d'un effet de lumière qu'il

aura vu sans doute, mais ce souvenir est fidèle, et l'exécution est exempte de manière.

Une neige, qui était également exposée au Kunstverein, m'aurait fait sans doute plus de plaisir, si je haïssais moins le froid; et ce qui prouve mieux que le tableau est vrai, c'est que je me suis pressé de le quitter.

J'ai vu de lui, en 1837, un paysage de cinq pieds et demi de large, sur quatre et demi de haut, qui était bien composé et d'un bel effet. Un autre paysage, que j'avais vu en 1835, m'avait également fait une impression très favorable.

LXXIV.

ZWENGAUER.

Un tableau de Zwengauer, représentant un vaste *paysage au coucher du soleil*, vu du haut d'une montagne, annonce de l'étude, une tendance louable, et des dispositions heureuses. Ce tableau a été acheté par le Kunstverein en 1835. J'ai vu de lui un joli petit *paysage suisse* en 1837.

CHAPITRE VI.

MUNICH. — PEINTRES DE GENRE.

PEINTRES DE GENRE.

I. Altmann.
II. Baermann.
III. Brunner.
IV. Brüls.
V. Bürkel.
VI. Caban.
VII. Dorner.
VIII. Deurer.
IX. Durand.
X. Dusolt.
XI. Eckert.
XII. Ehnhuber (de).
XIII. Evers.
XIV. Flüggen.
XV. Folz.
XVI. Freudenberg.
XVII. Geyer.
XVIII. Greflé.
XIX. Hess.
XX. Holm.
XXI. Kaltenmoser.
XXII. Kaufmann.
XXIII. Kirchmayer.
XXIV. Kirner.
XXV. König.
XXVI. Marr.
XXVII. Mayer (de).
XXVIII. Mende.
XXIX. Merk.
XXX. Müller.
XXXI. Neher (Michel).
XXXII. Perleberg.

XXXIII. Petzl.
XXXIV. Quaglio.
XXXV. Rehle.
XXXVI. Riedel.
XXXVII. Sagstaetter.
XXXVIII. Simonson.
XXXIX. Soltau.
XL. Spohr.
XLI. Tischbein.
XLII. Völker.
XLIII. Wassmann.
XLIV. Weller.
XLV. Wyttenbach.

I.

ALTMANN (CHARLES).



IL est né à Munich en 1810. J'ai vu de lui au Kunstverein *des chamois* très bien dessinés et bien peints; mais les rochers sur lesquels ils se tiennent sont si peu soignés, que l'on comprend à peine ce que le peintre a voulu représenter.

Des scènes de chasses et des scènes populaires, sont les sujets qu'Altmann traite le plus souvent.

II.

BAERMANN, DE MUNICH.

Baermann était, en 1835, âgé à-peu-près de 24 ans; un petit tableau que j'ai vu de lui la même année au Kunstverein, représentait *une femme qui charge un petit garçon de porter des souricières au marché; un vieillard en tient une dans ses mains;* il y a bien de la naïveté dans le vieillard encore robuste, avec ses moustaches blanches, habillé d'une vieille redingote bien ample, et ayant sur la tête un bonnet rayé de rouge; la scène se passe dans l'intérieur d'une cabane.

III.

BRUNNER, DE MUNICH.

Brunner était, en 1837, âgé de 26 ans environ. Je ne connais de lui qu'*une scène de cabaret*, et un autre petit tableau représentant *un guerrier de l'époque de la guerre de trente ans et une diseuse de bonne aventure*: ces deux tableaux étaient exposés au Kunstverein en 1837.

IV.

BRÜLS.

Brüls est Belge; il est maintenant en Italie, et passe pour un artiste très distingué. Il a beaucoup étudié le coloris de Rubens, et montre à ce que l'on m'a dit, quelque analogie avec lui.

V.

BÜRKEL, DE PIRMASENZ.

Bürkel, en 1835, pouvait être âgé de 34 ans. J'ai vu des ouvrages de cet artiste, aussi beaux que des Wouwerman. Le consul Wagner, à Berlin, possède un tableau de Bürkel, des *chevaux tirant un bateau avec efforts*. Je ne connais rien de mieux dans ce genre; j'ai trouvé que le paysage de ce tableau et de quelques autres, n'était pas assez étudié, qu'il était brillant mais faux de couleur; dans des ouvrages postérieurs, je me suis aperçu d'un changement très grand et tres favorable: néanmoins, sous le rapport des chevaux et des figures, c'est toujours le tableau du consul Wagner, qui se retrace à ma mémoire, comme le plus distingué que je connaisse de cet artiste. J'en excepte cependant celui que j'ai vu chez lui tout récemment, et qui représente *une scène de village très animée;* on voit sur le devant *des chevaux que leur conducteur fait arrêter à la porte d'une auberge*. Ce tableau est admirable; il a ajouté, s'il est possible, à la haute opinion que j'ai toujours eue de Bürkel. Cet artiste est assurément le Wouwermann de notre époque. Au reste il a beaucoup étudié ce maître, et l'a même plusieurs fois copié (Voyez le chapitre PAYSAGE).

VI.

CABAN.

Scène villageoise, *paysage*, *chevaux*, *bétail* (en 1837).

VII.

DORNER (KONRAD), DE BREGENZ.

Dorner avait environ 24 ans, en 1835. Je n'ai rien vu de lui; il passe pour avoir beaucoup de talent.

VIII.

DEURER, DE MANHEIM.

Je n'ai rien vu de Deurer; il était à Rome en 1835.

IX.

DURAND, D'HANOVRE.

X.

DUSOLT.

XI.

ECKERT (HENRI).

Eckert est né à Würzbourg, en 1807. Peintre de bataille, de marine et de chasse, il me paraît avoir étudié les aquarelles de Bonington et de quelques

aquarellistes français, sans être encore parvenu, tout-à-fait, à la grâce et à l'effet qui se rencontrent si souvent, et à un si haut degré, dans les modèles auxquels il semble vouloir atteindre.

Le Kunstverein a acheté, et j'y ai vu exposé, un tableau de cet artiste, représentant *des cabanes de pêcheurs adossées contre un rocher, aux environs du Havre.* La jetée est bordée de grandes barques de pêcheurs; un chariot qui paraît être chargé de marée, et qui est attelé de deux forts chevaux de roulier, est prêt à partir: beaucoup de figures animent cette scène.

Ce tableau est d'un effet agréable, mais il ne montre pas assez d'étude de la nature. Une aquarelle représentant *des soldats buvant dans un cabaret, et vêtus de costumes qui semblent appartenir à l'époque de la guerre de trente ans,* montre les mêmes dispositions à produire des effets de couleurs agréables et brillans.

XII.

D'EHNHUBER, DE MUNICH.

D'Ehnhuber était, en 1835, âgé à-peu-près de 25 ans. J'ai vu de lui, au Kunstverein, un tableau représentant *un soldat de la guerre de trente ans, qui revient auprès de sa famille;* il touche dans la main de son père, vieillard à cheveux blancs, qui est assis devant sa cabane et semble avoir attendu avec impatience le retour de son fils. Ce tableau est d'un effet agréable; il a été acheté par le Kunstverein.

XIII.

EVERS (ANTOINE).

Evers est né à Moritzberg, près de Hildesheim. Il est peintre de portraits, et peintre de genre.

Il a exposé au Kunstverein *des patineurs ;* ce tableau a été exécuté avec un soin infini. Il y aura toujours un public nombreux qui aimera les ouvrages timidement mais soigneusement faits; il y a aussi des amateurs à qui la hardiesse plaît, même lorsqu'elle est privée du charme que le talent pourrait y ajouter. Je regarde comme fort heureux que tant de routes soient ouvertes aux arts, et que les goûts soient si différens.

J'ai vu en 1837, du même peintre, *un petit garçon faisant son repas ;* un autre tableau représentant *un sculpteur de village faisant une statue de bois, et entouré d'ustensiles et de morceaux de sculpture.* La même année il a exposé au Kunstverein, un petit tableau représentant *Luther occupé à traduire la Bible:* c'est vif de couleur et soigné d'exécution.

XIV.

FLÜGGEN.

Flüggen est né à Cologne, vers 1814. *Dans l'intérieur d'une cabane, on voit un enfant devant un vieillard à cheveux gris, qui tient un livre à la main, et plusieurs autres figures d'hommes et de femmes :* tel est le sujet d'un tableau acheté par le Kunstverein, et qui indique du talent, du soin et de l'étude. Cet artiste ne dédaigne pas les bons exemples et les conseils, et il aime surtout à consulter Kaulbach. Un ouvrage que j'ai vu de lui, en 1835, portait l'empreinte de l'influence que Flüggen a recherchée, et il montre que son talent tend à s'ennoblir.

J'ai vu du même artiste en 1837, des *petits garçons dénichant des oiseaux ;* ce tableau est d'un effet agréable dans plusieurs de ses parties.

XV.

FOLZ, DE BINGEN.

Nous avons parlé de Folz à l'article des peintres d'histoire; je place son nom ici à cause que la direction qu'il suit, et qui me paraît s'approcher du genre; cependant il ne serait pas juste de le confondre dans la masse des artistes, qui appartiennent à cette seule catégorie. C'est un homme d'un talent éminent, et qui semble former à lui seul une classe distincte, qu'il serait difficile de caractériser (Voyez le chapitre HISTOIRE).

XVI.

FREUDENBERG, DE NEUWIED.

XVII.

GEYER.

Geyer, maintenant à Augsbourg, a exposé au Kunstverein, *l'intérieur d'une ménagerie, que remplissent beaucoup de visiteurs et des cages avec des bêtes féroces.* Les couleurs, dans ce tableau, sont peut-être trop fondues, trop effumées; mais les figures sont pour la plupart très caractéristiques, et saisies avec esprit.

XVIII.

GREFLÉ (ALBERT), DE FREIBOURG.

Greflé était, à ce qu'on m'a dit, en 1837 âgé à-peu-près de 28 ans. Il a exposé

au Kunstverein un tableau de la guerre de trente ans, représentant *un soldat tenant sur ses genoux une jeune fille et offrant de l'argent à un autre soldat.* Ce tableau sous le rapport de la composition et de l'effet de couleur, ne diffère guère de la plupart des ouvrages de ce genre, dont Munich abonde, mais sous le rapport du faire et du dessin, je le préfère à beaucoup d'autres.

Il a fait, en 1837, *le Tasse à ses derniers momens dans le couvent de Saint-Onofrio,* effet de nuit vrai et frappant; l'ordonnance en est sage et heureuse.

XIX.

HESS (PIERRE), DE DUSSELDORF.

Hess a quelques années de plus que son frère Henri; c'est plus qu'une notabilité du genre, il en est la sommité la plus élevée; c'est l'Horace Vernet du midi de l'Allemagne. Il est peintre de chevaux et de bataille, autant que peintre de genre; son nom est connu dans l'étranger et en Allemagne; sa célébrité est si grande, que je ne sais si parmi les artistes de Munich de toutes les catégories, il y en a un seul dont le public s'occupe plus que de lui.

Sa *bataille d'Arcis-sur-Aube,* et *la guerre du Tyrol,* sont d'une composition très riche et ont de fort grandes dimensions, mais le plus grand tableau de lui, et un des plus beaux, est l'*entrée du roi Othon à Nauplia.*

Les tableaux de genre de Hess, sont innombrables: dans les derniers temps, il en a fait moins cependant, car les commandes du roi ne lui permettent pas d'en recevoir d'autres. Parmi ses tableaux de genre un de plus jolis, est celui que possède M. de Klenze; M. Vagner, à Berlin, en a deux qui sont dignes d'attirer l'attention des amateurs.

Le baron d'Eichthal possède peut-être un des plus importans et des plus beaux tableaux que Hess ait faits : *une scène de chasse, dans laquelle toutes les figures sont des portraits ;* c'est une des plus jolies productions de l'art moderne.

XX.

HOLM (CHR.).

Holm est Danois; il avait environ 30 ans en 1835. *Deux ours près d'un chevreuil mort:* tel est le sujet du seul ouvrage que j'ai vu de cet artiste en 1835 : les animaux sont peints avec vérité, et l'on y voit le desir très louable d'approcher de la nature.

J'ai vu depuis, en 1837, *des chiens de chasse anglais* très bien faits.

XXI.

KALTENMOSER (GASPARD).

Kaltenmoser, né à Horb sur le Nekar en 1806, est une notabilité du genre, et passe pour avoir beaucoup de talent. Un petit tableau qui a été exposé au Kunstverein, et qui a été acheté par cet établissement, ne m'a pas paru assez important pour que je croie devoir ajouter mon avis à celui que le public en a porté. Ce petit tableau représente *une jeune paysanne occupée à tricoter, pendant qu'un jeune homme lui fait la cour.*

XXII.

KAUFMANN, DE HAMBOURG.

Kaufmann était, en 1835, âgé à-peu-près de 28 ans. Son nom et sa réputation

d'artiste distingué sont tout ce que je sais de lui. Je n'ai pas eu l'occasion de faire connaissance avec ses ouvrages; il m'a été cité parmi les peintres de genre les plus distingués, et la personne qui m'en a parlé dans ce sens, le met dans la catégorie des Petzl et des Bürkel.

XXIII.

KIRCHMAYER, DE MUNICH.

Kirchmayer avait, en 1835, à-peu-près 36 ans. Son *chasseur devant un renard qui s'est laissé prendre dans un piége*, n'est pas dépourvu de ce que les Anglais appellent *humour*. Ce tableau a été également acheté par le Kunstverein. Le renard sentant que la finesse ne peut lui servir de rien, ouvre une large gueule et voudrait faire peur au chasseur; celui-ci, qui sans doute aura souvent visité le ressort sans y trouver l'ennemi des poules du canton, semble haranguer le prisonnier, et l'accabler de mauvaises plaisanteries. Le vieux chasseur a l'air goguenard et content, la colère du chien n'est pas désarmée par le triste sort du captif.

Kitchmayer peint aussi sur porcelaine.

XXIV.

KIRNER.

Kirner était, en 1837, absent de Munich. J'ai vu chez le baron de Lotzbek un tableau de lui représentant *Michel Ange et Raphaël dans une guinguette*. Ce tableau a de grandes beautés et des défauts. La figure de Michel Ange est bien belle, celle de Raphaël me paraît manquée. Tout dans ce tableau dénote cependant un beau talent. Kirner est rangé par l'opinion parmi les plus habiles peintres de genre (Voyez CARLSRUHE).

XXV.

KONIG.

XXVI.

MARR, DE HAMBOURG.

Marr était, en 1835, âgé de 28 ans environ. J'ai vu de lui un tableau représentant *des Tyroliens sur le Janfenberg*, qui annonce du talent, et que le Kunstverein a acheté; un autre tableau, copié d'après Hess, a également été exposé au Kunstverein.

La *scène villageoise*, *une dispute entre des Tyroliens*, qu'il a faite, en 1837, est saisie avec esprit et vivacité, mais elle est faible de couleur et de touche; on y reconnaît l'influence des exemples de Bürkel ; je ne prétends pas comparer ces deux artistes.

XXVII.

DE MAYER.

XXVIII.

MENDE, DE LEIPZIG.

Mende était, en 1835, à-peu-près âgé de 28 ans. Le Kunstverein a acheté la même année un tableau de lui, qui réunit l'harmonie des couleurs à une touche large

et facile : c'est bien pensé et bien senti. Le sujet représente *une jeune fille assise devant une maison et lisant dans un vieux livre in-folio*. Mende passe, parmi ses émules, pour avoir beaucoup de talent. Il a été moins heureux dans un autre tableau que j'ai également vu au Kunstvereiu, et qui représente, je crois, *des Bedouins*. J'ai vu un troisième tableau chez Ruben ; *un jeune pâtre assis près du feu sur un tertre*, qui paraît être au sommet d'une montagne. Cet ouvrage m'a semblé bien dans quelques-unes de ses parties, faibles dans d'autres. J'ai vu de lui en 1837, *un enfant couché, enfoncé dans des coussins, et qui s'endort en tenant entre ses mains un petit tambour* : il est éclairé par la lumière d'une chandelle. Ce dernier tableau m'a moins plu que tous les autres.

XXIX.

MERK.

Une scène de chasse qui annonce d'heureuses dispositions a été exposée au Kunstverein, pendant que j'étais à Munich en 1835.

Il a fait, en 1837, *un paysage* dans lequel on voit *un moine confessant un paysan tyrolien près d'expirer*. Ce tableau est touchant et d'un effet très satisfaisant.

Un autre petit tableau tres faible, représente *un vieillard et un petit garçon*.

XXX.

MÜLLER.

Müller, né à Zittau en Saxe, était, en 1835, âgé à peu-près de 28 ans. Le Kunstverein a fait l'acquisition d'un petit tableau de lui, représentant *un jeune garçon dans une hutte, assis devant le feu, et faisant cuire de la bouillie dans une*

marmite. La lumière rougeâtre de la flamme éclaire par devant le petit garçon, et produit un effet tout-à-fait pareil à celui des ouvrages de Schalken. Müller s'est voué exclusivement à ce genre, et il y a acquis une grande pratique.

XXXI.

NEHER (MICHAËL).

Neher se trouvait, en 1837, à Hohenschwangau où il était occupé par le prince royal de Bavière. Son talent a beaucoup d'analogie avec celui de Weller, et dans plusieurs ouvrages il ne m'a pas paru inférieur à ce dernier.

XXXII.

PERLEBERG (J. G.).

Le Kunstverein a exposé, en 1835, un tableau de cet artiste fait pour donner une idée très favorable de son talent : *un chef grec avec ses palicars près des colonnes du temple de Jupiter-Olympien.* Ces Grecs se livrent les uns à la danse, les autres à des occupations diverses; ceux-ci au *dolce far niente;* ceux-là au plaisir de fumer; on aperçoit l'Acropolis dans le fond du tableau. En voyant cet intéressant ouvrage, j'ai pensé à Hess; mon idée s'est aussi un moment arrêtée sur Petzel; j'ai cru même voir un ouvrage de Heideck; cependant ces impressions n'étaient que passagères, mais j'étais étonné de voir un sujet pareil, traité avec tant de talent, sans que je pusse en deviner l'auteur. Je ne veux pas dire que, dans ce tableau, Perleberg se soit déjà élevé à la hauteur d'aucun des trois artistes que je viens de nommer, mais il a fait un bon ouvrage, animé, éclatant de couleur, plein d'intérêt. Les colonnes qui occupent le milieu du tableau sont d'un bel effet.

XXXIII.

PETZL (JOSEPH).

Petzl est né à Munich en 1803. C'est un des artistes qui a le plus travaillé et dont les ouvrages sont répandus partout; j'en ai même vu aux expositions de Copenhague. De tous ses tableaux, le plus agréable à mon gré, est celui dont j'ai déjà fait mention dans le premier volume, et l'un des plus beaux ornemens de l'exposition de Berlin de 1834 : *Grecs lisant la proclamation du roi Othon*. Ce tableau appartient à M. Janisch de Hambourg; les figures sont toutes des portraits. Ce tableau est un de ceux qui m'ont prouvé de la manière la plus frappante, combien les jugemens sur le arts diffèrent souvent entre eux. Témoin de l'apparition de ce tableau à Berlin, j'ai vu combien il a été admiré aussitôt par les artistes du premier mérite: le public n'a pas tardé à partager le même enthousiasme. A Munich, au contraire, il n'a pas fait, à beaucoup près, autant d'effet. je me range du côté des enthousiastes de Berlin, et je trouve que cet ouvrage fait époque parmi les productions de ce genre.

J'ai vu chez M. Bolgiano, et plus tard à l'exposition de Munich, en 1825, un autre tableau du même auteur, représentant *une noce grecque;* c'est Schnorr qui m'a engagé à aller le voir en m'en faisant un éloge complet. Des hommes, des femmes, des enfans grecs, prennent l'air, se livrent au plaisir de la danse, à la conversation ou au repos; ils forment des groupes singulierement variés; on y voit une riche végétation, ornée des brillans rayons du soleil. Le luxe des costumes, l'éclat des couleurs, prêtent de l'éclat à cette composition; cependant, je donne la préférence à l'autre tableau, j'avoue même que pour mon compte j'aime peu celui-ci. Il a été placé à Berlin à l'exposition de 1836, et il appartient à M. de Smirnof

Il y a ordinairement dans les tableaux de Petzl certaines teintes suaves, qui

se trouvent mêlées aux couleurs les plus brillantes, et qui me porteut à trouver ses ouvrages maniérés et faux de couleur. Ce coloris se reproduit dans *la noce*, tandis que dans *la proclamation* j'en ai découvert si peu de traces, que je n'en devinais pas l'auteur. Dans *la noce*, je retrouve Petzl tel que je l'ai connu, toujours spirituel et brillant, mais ne me paraissant ni simple, ni vrai de couleur.

Le prince de Tour et Taxis possede de lui une des plus riches compositions que je connaisse; dans ce tableau il semblerait qu'il a été inspiré par *l'ouverture du testament* de Wilkie : je le préfère de beaucoup à *la noce grecque*, quoiqu'il soit moins brillant... peut-être même à cause de cela.

Petzl a accompagné le roi Othon en Grèce; il a fait plusieurs tableaux et beaucoup d'études d'après nature. Il a visité la Laconie, Maina, l'Arcadie, les Cyclades, l'Attique, Eubée, et plus tard Constantinople, l'île de Patmos et Ipsara; il est revenu encore à Constantinople, où il a assisté à la fête du Baïram.

XXXIV.

QUAGLIO (LAURENT).

Quaglio, né à Munich en 1794, traite de préférence *les scènes villageoises de la Bavière*, et principalement les parties montagneuses du midi de l'Allemagne, qui sont si intéressantes par les mœurs des habitans, par leurs usages et leurs costumes (Voyez chapitre PAYSAGE).

XXXV.

REHLE.

XXXVI.

RIEDEL.

Riedel était, en 1837, âgé d'environ 36 ans. Il jouit d'une certaine célébrité; son faire est large; dans le choix de ses sujets il semble avoir quelque analogie avec Robert ou avec Schnetz. Il fait souvent les figures aussi grandes que ce dernier, et il a même avec lui quelque ressemblance sous le rapport du faire: il a eu Langer pour maître. Maintenant il est à Rome, et nous serons peut-être dans le cas de revenir sur cet artiste dans le troisième volume de cet ouvrage à l'article Rome.

XXXVII.

SAGSTAETTER (JUNIOR).

Deux religieuses de Sagstaetter ont été lithographiées; j'ai vu au Kunstverein du même artiste *des paysans jouant aux cartes*. Ce tableau est bien digne d'éloges; je ne puis mieux le comparer sous le rapport du mérite et même de l'effet général, qu'aux ouvrages de Dietrich, père et fils.

Il a fait, en 1837, *une scène de cabaret* et *une* autre *scène villageoise*.

XXXVIII.

SIMONSON, DE COPENHAGUE.

Simonson avait, en 1835, à-peu-près 30 ans. Le Kunstverein a fait pendant l'été de 1835, l'acquisition de deux tableaux de cet artiste, dont l'un re-

présente *trois enfans jouant dans l'intérieur d'une cabane de pêcheurs* ; l'autre, *une mer agitée et une barque*, dans laquelle on voit un homme et une femme souffrant du mal de mer. Ces deux tableaux m'ont paru annoncer d'heureuses dispositions; dans le dernier surtout les nuages et le lointain sont fort beaux : il a moins bien réussi dans les vagues sur le premier plan.

En 1837. *Le pont d'un vaisseau marchand grec*, cinq pieds de long sur quatre de haut : vigoureusement peint, bien composé.

XXXIX.

SOLTAU, DE HAMBOURG.

Soltau était, en 1835, âgé à-peu-près de 24 ans. Il a montré quelque analogie avec Mende, dans un tableau que j'ai vu de lui au Kunstverein : *un intérieur de couvent et deux capucins*, dont l'un présente des images à une jeune fille, et l'autre plus jeune, avec un tablier blanc, est appuyé contre le mur et assiste à cette scène.

On voyait, au Kunstverein en 1837 : *Quatre moines avec quantité de livres en désordre*. C'est avec intention que l'auteur ne leur en fait lire aucun; c'est une épigramme dont je ne comprends pas bien le but, et dont l'utilité me paraît douteuse; mais on n'a pas besoin de chercher long-temps pour trouver que ce tableau est fait avec esprit et avec talent.

XL.

SPOHR, DE RIGA.

XLI.

TISCHBEIN.

XLII.

VOELKER.

Il y avait de Voelker, en 1837, au Kunstverein, *une jeune fille et un petit garçon sur un rivage*, et ayant l'air de fixer un objet éloigné. C'est pensé et saisi dans le genre de Weller.

XLIII.

WASMANN.

En 1837. *Des Piferari entrant dans une cabane.*

XLIV.

WELLER.

Apres avoir passé huit ans en Italie, Weller a établi sa demeure à Munich. Il s'y trouve depuis l'année 1836, et il y exerce son talent avec succès. Ses ouvrages sont répandus dans toute l'Allemagne. Ce sont les scènes populaires d'Italie qu'il représente le plus volontiers, et il y mêle ordinairement des situations touchantes. Il existe plusieurs bonnes lithographies d'après ses ouvrages. Weller est un des

plus habiles peintres de genre allemand de notre époque. Ses ouvrages sont adroits de peinture, sans être d'un faire trop large et trop hardi, sans être maniérés, et sans être faux de couleur. Weller avait, en 1837, l'air d'un homme de trente et quelques années.

XLV.

WYTTENBACH.

Un vieux et un jeune moines, dans un intérieur de couvent, forment le sujet d'un tableau qui annonce des dispositions heureuses, et qui a été exposé au Kunstverein pendant mon séjour à Munich en 1835. Wyttenbach encore tres jeune, possède indépendamment de son talent, un don bien précieux de la nature, celui de prendre galment la vie, et de savoir communiquer aux autres sa bonne humeur : sans Wittenbach point de fête.

CHAPITRE VII.

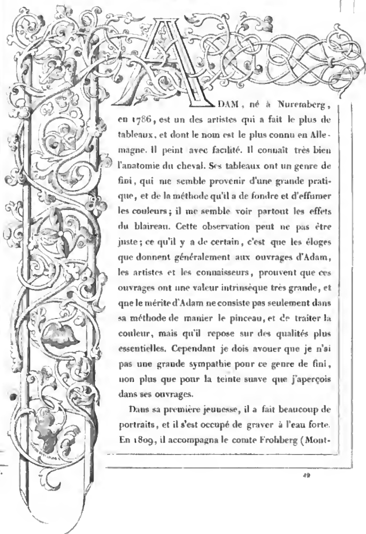
MUNICH. — CATÉGORIES DIVERSES.

BATAILLES. CHEVAUX.

I. Adam (Albert).
II. Dietz.
III. Frisch.
IV. Heideck (de), général.
V. Hess (Pierre).
VI. Meyer (Henri de).
VII. Monten.
VIII. Schelver.

I.

ADAM (ALBERT).



ADAM, né à Nuremberg, en 1786, est un des artistes qui a fait le plus de tableaux, et dont le nom est le plus connu en Allemagne. Il peint avec facilité. Il connaît très bien l'anatomie du cheval. Ses tableaux ont un genre de fini, qui me semble provenir d'une grande pratique, et de la méthode qu'il a de fondre et d'effumer les couleurs; il me semble voir partout les effets du blaireau. Cette observation peut ne pas être juste; ce qu'il y a de certain, c'est que les éloges que donnent généralement aux ouvrages d'Adam, les artistes et les connaisseurs, prouvent que ces ouvrages ont une valeur intrinsèque très grande, et que le mérite d'Adam ne consiste pas seulement dans sa méthode de manier le pinceau, et de traiter la couleur, mais qu'il repose sur des qualités plus essentielles. Cependant je dois avouer que je n'ai pas une grande sympathie pour ce genre de fini, non plus que pour la teinte suave que j'aperçois dans ses ouvrages.

Dans sa première jeunesse, il a fait beaucoup de portraits, et il s'est occupé de graver à l'eau forte. En 1809, il accompagna le comte Frohberg (Mont-

joie) à la guerre, et c'est de cette époque que datent ses premiers ouvrages représentant des scènes militaires et des batailles. C'est alors aussi qu'il commença à faire des portraits de chevaux, partie dans laquelle il s'est acquis une grande réputation, et qui lui a valu beaucoup de succès et beaucoup de commandes. Cette même année il entra au service du prince Eugène, alors vice-roi d'Italie. Il accompagna ce prince en 1812, dans la campagne de Russie, et il a partagé avec lui, une grande partie des fatigues et des dangers, qui ont accompagné cette mémorable expédition. Il suivit ensuite ce prince en Italie, et ne revint à Munich qu'en 1825.

On compte parmi ses meilleurs ouvrages ceux qui se trouvent à Tegernsée, ceux que possède le maréchal de Wrede à Ellingen, et ceux du banquier Rothschild à Paris. Son *voyage pittoresque militaire*, qui représente *des scènes de la campagne de Russie*, a eu beaucoup de succès ; il se compose d'une centaine de feuilles lithographiées, qu'accompagne un texte explicatif. Un de ses derniers ouvrages et le plus important, a été fait par ordre du roi Louis, et représente *la bataille de la Moscowa* : il faisait partie de l'exposition de 1835.

Adam avait au Kunstverein, en 1837, un *Napoléon sur un cheval blanc et entouré d'un nombreux état-major* ; dans le fond du tableau Moscou en feu. J'ai vu également au Kunstverein, à la même époque, *un cheval blanc et un poulain près d'un puits, sur lequel un petit garçon est assis.* Ce petit tableau est digne d'éloges, mais l'arbre, le paysage et les accessoires, m'ont paru faiblement peints.

II.

DIETZ.

Dietz passe pour être peintre d'histoire; cependant, il me semble plus près

du Bourguignon que de Jules Romain et de Rubens, ou même de Lebrun; aussi je crois devoir le placer de préférence dans la catégorie de peintres de batailles : au surplus il a été déjà question de lui dans le chapitre HISTOIRE. Sa bataille de Lutzen mérite des louanges. Lorsque j'ai porté ce premier jugement sur cet ouvrage, il n'était pas achevé; depuis je l'ai vu terminé en février 1837; j'y reconnais plus que jamais l'analogie la plus grande avec le Bourguignon, et le même genre de mérite. Ce tableau se trouve chez le lithographe Bodmer.

III.

FRISCH, DE DARMSTADT.

J'ai vu de Frisch au Kunstverein, un petit tableau représentant *des soldats qui entourent un chariot de foin*. C'était bien dessiné et joli d'exécution.

IV.

HEIDECK (LE GÉNÉRAL), SUISSE.

La position sociale du général Heideck et l'activité qu'il a déployée dans les différentes branches de l'administration militaire auxquelles il a été appelé par la confiance du roi, ne lui ont pas permis de vouer tout son temps aux arts, et l'on est étonné qu'une personne à qui sa position et son genre de vie laisse si peu de temps pour s'occuper de travaux artistiques, ait pu acquérir un si haut degré d'habileté comme peintre. Si j'en excepte Hess, je ne connais personne à Munich, qui montre plus de facilité, et plus d'heureuses dispositions. Ses

haltes, ses scènes de bivouac, ses soldats, ses chevaux, les paysages dans lesquels ces différentes scènes sont placées, sont tous marqués au coin du talent et du goût; personne n'a jamais mieux dessiné et peint les ânes, n'a mieux saisi tout ce qu'il y a d'intéressant et de drôle dans cet animal si intelligent, qui semble créé tout exprès pour ajouter de l'intérêt et de l'effet pittoresque aux paysages.

J'ai vu aussi de lui au Kunstverein, un petit paysage peint il y a plusieurs années, et qui m'a fait plus de plaisir que beaucoup d'ouvrages plus importans, dont l'existence est due à une grande pratique, ou à la présomption. Je n'ai rien vu ici dans ce genre qui m'ait paru mieux fait. Ce petit bijou appartenait, en 1835, à M. Bolgiano.

Le général Heideck a travaillé à la Glyptothèque, et dans la salle des dieux; quatre chevaux, qui tirent le char d'Apollon, sont de lui. Ses *scènes de la guerre d'Espagne* sont comptées au nombre de ses meilleurs ouvrages.

Il n'y a pas long-temps qu'il est revenu de Grèce, où il a occupé de hauts emplois.

Pendant le séjour que j'ai fait à Munich, en 1837, j'ai vu son album contenant cent cinq dessins: c'est un véritable *librum veritalis*, car il contient les premiers croquis de tous les tableaux qu'il a faits depuis 1816, époque où il a commencé à peindre, jusqu'à ce moment-ci. Les sujets qu'il traite maintenant le plus souvent, sont des sites grecs, de l'architecture et des scènes populaires. Le général Heideck a un talent varié, et il est fort distingué comme artiste. Son esprit cultivé et son goût, joints aux dispositions naturelles les plus heureuses, le placent très haut dans les arts. Le dernier tableau que j'ai vu de lui au Kunstverein, en 1837, représente *des Grecs qui, derrière un mur, se défendent contre des Turcs.* C'est un de ses ouvrages les plus importans, mais ce n'est pas un de ceux qui m'a le plus satisfait.

Un fourgon près de verser dans un chemin creux, fait le sujet d'un joli petit tableau. Deux soldats, paraissant appartenir tous deux à l'armée de Napoléon, jouent le rôle principal dans cette scène militaire. L'un est tombé sous les roues,

l'autre cherche à arrêter les chevaux effrayés. Ce tableau se voyait au Kunstverein, en 1837; on y voyait aussi en même temps *deux scènes de la nouvelle Grèce.*

Le général Heideck devrait, à mon goût, tâcher de sortir des teintes blondes qui caractérisent tous ses ouvrages, et surtout les derniers. Un coloris plus vigoureux, des ombres d'une teinte plus forte, releveraient infiniment le mérite de ses intéressantes productions. J'aurais desiré fournir à mes lecteurs une lithographie d'après le général Heideck; mais celle que j'avais fait faire n'a pas pu servir. Il possède beaucoup de charmans tableaux modernes, entre autres le joli Schwindt dont il a déjà été question, et des paysages de Koch, Reinhard, Rebel, Wagenbauer, etc.

V.

HESS (PIERRE).

Hess devrait être placé à la tête des peintres de batailles et de chevaux, mais nous avons déjà parlé de lui à l'article GENRE, et nous avons seulement à ajouter que personne ne lui est supérieur en Allemagne, et n'a produit des ouvrages plus importans, meilleurs, et en plus grand nombre, dans ce genre de composition.

VI.

MAYER (HENRI DE).

Mayer est né à Nuremberg, en 1806. Peintre de genre, de batailles et de chevaux, son talent a obtenu de l'encouragement de la part du duc Maximilien, et

du prince Thurn-Taxis. Le seul tableau que je connaisse de lui, est celui qu'il a exposé au Kunstverein, en 1835; il représente *un officier de lanciers polonais, fait prisonnier par un hussard autrichien*. Dans cet ouvrage, il se montre artiste consommé ; il fait preuve de talent et de goût.

VII.

MONTEN, DE DUSSELDORF.

Monten est né en 1799 (Voyez Peintres d'HISTOIRE). Nous l'avons déjà cité comme peintre d'histoire. Cependant il me semble que, par la nature de son talent et ses dispositions naturelles, il appartient beaucoup plus à la catégorie des peintres de batailles. Il a traité souvent les mêmes sujets que Hess, des combats d'avant-poste, des scenes de bivouac, etc. Cet artiste a beaucoup de réputation comme peintre de bataille.

VIII.

SCHELVER, D'OSNABRÜCK.



INTERIEURS ET ARCHITECTURE.

IX. Ainmüller.
X. Bayer (Auguste de).
XI. Bernatz.
XII. Bernhaw.
XIII. Brauer.
XIV. Dyck (H.).
XV. Gail.
XVI. Geist.
XVII. Heindl.
XVIII. Jodl.
XIX. Metzger.
XX. Quaglio (Dominique).
XXI Quaglio (Simon).
XXII. Quaglio (Angelo).
XXIII. Scheuchzer.
XXIV. Schönfeld.
XXV. Verflassen.
XXVI. Wegelin.

IX.

AINMÜLLER.

Ainmüller prend une part tres grande à la fabrication des vitraux de couleur, et il en sera parlé en son lieu. Il est fort distingué comme peintre d'architecture, et on connaît de lui des tableaux représentant des sujets de ce genre qui ont obtenu le plus grand succès.

X.

BAYER (AUGUSTE DE), SUISSE.

Bayer paraissait, en 1837, être âgé à-peu-près de 35 ans. En écrivant sur cet artiste, j'ai dû me mettre en garde contre l'enthousiasme que son talent m'inspirait.

Jusqu'ici les meilleurs ouvrages que j'ai vus dans ce genre, sont pour la plupart d'un ton foncé, et c'est ainsi que ma mémoire me retrace ceux de Granet et de Bouton. Chez Bayer, le ton est clair, les ombres ne sont pas fortes, les effets de lumière ne présentent pas de contraste. Le ton qui domine dans ses tableaux, c'est un blanc jaunâtre, une teinte chamois; des tons chauds se mêlent à la couleur dominante. Au milieu de tant de nuances de blanc, sur lesquelles l'œil se repose avec plaisir, on aperçoit quelques objets brillans de couleurs, des figures faites avec esprit, significatives, admirablement bien peintes, ou bien vos regards sont attirés, et réjouis par une plante, un meuble, un vase, un ornement architectonique. Il y a du sortilège dans sa manière de peindre. Bayer n'appartient pas proprement à une catégorie d'artistes, il en forme une à lui tout seul. Cependant il peint peu d'après nature. Son imagination lui retrace le sujet qu'il entreprend d'une manière vive; il fixe son idée sur la toile; et à mesure qu'il avance, il cherche les nuances, il change, il ajoute, jusqu'à ce qu'il ait produit cet accord, ce charme, ce prestige, qui rendent ses ouvrages si attrayans. Il ne serait pas facile de faire l'énumération de ses tableaux; d'ailleurs ils se ressemblent tous, et je desire dans l'intérêt de l'art, autant que dans celui de sa gloire, qu'il prenne conseil de la nature, et qu'il varie un peu ses sujets.

XI.

BERNATZ.

Un corridor voûté, attenant à l'ancienne église de Maulbronn, petit tableau, acheté par le Kunstverein, en 1835.

XII.

BERNHAW.

XIII.

BRAUER.

Au Kunstverein, en 1837 : *Intérieur d'une église*. Au milieu, on voit célébrer la cérémonie d'un baptême.

XIV.

DYCK (H).

Au Kunstverein, en 1837: *Intérieur, entrée d'une maison de ville*. Couleur rappelant les ouvrages de Bayer : contours et ombres plus marqués.

XV.

GAIL.

Gail est né à Munich, en 1804. Il a fait, en 1833, un voyage en Espagne, et en a rapporté des dessins fort intéressans de l'Alhambra, et d'autres anciennes constructions d'architecture mauresque.

Cet artiste a une grande entente de la perspective. Parmi ses dessins j'en ai vu un qui représente *l'intérieur d'une cour*, où la clarté du soleil est répandue d'une manière uniforme et générale. Ce dessin est ce que je connais de plus beau de cet artiste; dans les autres, le noir domine d'une manière qui ne me paraît pas d'un effet agréable. Parmi ceux de ses tableaux à l'huile, que je connais, c'est celui qui représente *le sanctuaire de la mosquée de Cordoue*, et que j'ai vu exposé au Kunstverein, auquel je donne la préférence. Il a également été long-temps en Italie, et il y a fait beaucoup de beaux dessins et d'études.

XVI.

GEIST.

XVII.

HEINDL (FRANÇOIS).

Au Kunstverein, *un petit intérieur* d'un joli effet, dans lequel Heindl paraît avoir voulu suivre l'exemple de Bayer.

XVIII.

JODL.

XIX.

METZGER DE PAPPENHEIM.

Un grand tableau de Metzger, représentant *un corridor, et des arcades au travers desquelles on aperçoit un riche paysage*, a été exposé au Kunstverein, au mois d'août 1835. Comme architecture ce tableau mérite des éloges. Une seule figure est placée sur le premier plan, c'est une femme qui cueille des oranges : c'est la partie la plus faible de l'ouvrage.

Metzger est professeur d'architecture à l'école polytechnique.

XX.

QUAGLIO (DOMINIQUE).

Quaglio, né à Munich en 1788, est mort en 1837. Peu d'artistes ont une ré-

putation plus vaste et ont travaillé davantage. L'architecture gothique et les vieilles bâtisses, sont les sujets sur lesquels son talent s'est exercé de préférence. La plus grande richesse d'ornement et de détails n'a rien qui l'effraie ou l'arrête. Il se joue des plus grandes difficultés dans ce genre. Ses ouvrages ont peut-être un peu de cette teinte froide qui est propre aux gouaches; cependant son coloris est harmonieux et agréable, bien qu'il manque quelquefois de lumière. Quoiqu'il n'ait jamais cherché les grands effets de lumière, l'éclat, le contraste, ses ouvrages plaisent. Ses tableaux représentent des sujets donnés; cependant il aimait à faire les changemens que lui indiquait son goût : c'est ce dont je ne saurais le louer. Il faut néanmoins convenir qu'en voyant ses tableaux, on serait peu tenté de lui en faire un reproche, et on ne l'en soupçonnerait pas.

Parmi ses tableaux les plus importans, et qui m'ont fait le plus de plaisir, je citerai ceux du docteur Spieker à Berlin. Dans ses derniers ouvrages on pourrait lui reprocher un ton froid et peu de transparence de couleur.

XXI.

QUAGLIO (ANGELO).

Quaglio, le plus âgé des frères, est mort, laissant après lui la réputation d'un artiste distingué.

XXII.

QUAGLIO (SIMON).

Quaglio, frère des précédens, est peintre de décoration.

On voyait de lui, au Kunstverein, en 1837: *L'église des Minorites à Rothenbourg.*

XXIII.

SCHEUCHZER (*Voyez* PAYSAGE).

XXIV.

SCHÖNFELD.

J'ai cité Schönfeld, parmi les paysagistes, mais c'est plutôt parmi les peintres d'architecture qu'il faut le placer. Le Kunstverein a fait l'acquisition d'un petit tableau de lui, représentant *de vieilles maisons sur les bords du Rhin*. La porte de la ville fait partie de ce groupe de bâtimens, et elle est surmontée d'une tour. La route au bord de l'eau et un grand mur forment le premier plan. L'eau et le lointain sont faiblement peints. Les fabriques sont mieux.

XXV.

VERFLASSEN.

XXVI.

WEGELIN.

Au Kunstverein, en 1837 : *L'église de Saint-Géréon à Cologne, et le quartier qui l'avoisine*. Riche sujet. Les contours sont trop marqués dans ce tableau, et il manque d'air; mais sous beaucoup de rapports il est digne d'éloges.

BETAIL.

XXVII.

ADAM (BENNO).

Adam, fils d'Albert-Adam de Munich, paraît, quoique très jeune, marcher sur les traces de son père. Ses tableaux sont très effumés, et ils sont d'une teinte suave. Je porte ce jugement d'après un tableau de lui, acheté par le Kunstverein, en 1835, dans lequel le paysage a été fait par son père, et d'après un autre tableau que j'ai également vu au Kunstverein, en 1837. Le bétail est bien dessiné, mais la teinte est aussi effumée et peut-être davantage que dans les tableaux de son père. Cet artiste ne manque pas de talent, et s'il pouvait sous le rapport de la touche et de la couleur, tirer profit des exemples de Kobel, Wagenbauer, Burkel, Charles Hess, Simler, il ne pourrait manquer de devenir fort distingué dans sa partie; il l'est même déjà sous bien des rapports.

XXVIII.

CANTON.

XXIX.

EBERLE.

XXX.

HABENSCHADEN.

XXXI.

HESS (CHARLES).

Hess est frère de Henri et de Pierre, mais il est beaucoup plus jeune qu'eux.

Il a un talent distingué, et depuis que Wagenbauer est mort, et que Kolbe ne travaille plus, je ne connais personne en Allemagne qui peigne le bétail mieux que lui. Son tableau acheté par le Kunstverein, en 1835, représentant *un grand troupeau que des Tyroliens mènent paître sur les montagnes*, est bien sous tous les rapports.

Il avait au Kunstverein, en 1837, deux jolis petits tableaux de genre : bétail et figures dans des paysages.

XXXII.

KOLBE (*Voyez* PAYSAGE.)

XXXIII.

LOTZE, DE MEISSEN.

Un taureau, une vache et un veau dans un bois, font le sujet d'un tableau qui a été acheté par le Kunstverein, en 1835. Le coloris dans ce tableau est vigoureux, peut-être trop vigoureux, et d'un ton général trop foncé : le dessin en est ferme. Cet artiste est jeune encore.

XXXIV.

SIMLER.

Simler, qui est maintenant à Dusseldorf, est élève de Wagenbauer, et comme tel, il mérite de trouver place ici. Son talent n'est pas inférieur à celui de Hess.

XXXV.

WAGENBAUER.

Wagenbauer a fait des ouvrages que je mets au-dessus de tout ce qu'on fait dans ce genre à Munich maintenant. Il a été parlé de lui à l'article PAYSAGE.

XXXVI.

WAGNER (DEINES).



PORTRAITS.

XXXVII.

BAUMBACH.

Baumbach est de l'école de Schadow. On m'a fait l'éloge de son talent.

XXXVIII.

BERNHARD.

XXXIX.

BRANDMÜLLER.

Brandmüller est peintre en miniature.

XL.

DÜRK, DE LEIPZIG.

Dürk était, en 1835, âgé de 26 ans. J'ai vu chez lui le *portrait* très fini *d'un jeune Courlandais*. Tous les artistes le trouvent bien fait et je me range à leur avis; quand il est question de Dürk, c'est toujours ce portrait que tout le monde cite à Munich. J'aime encore mieux *celui du peintre Kaiser*, qu'il a fait à la *prima* en cinq heures de temps, et qui me semble avoir autant de mérite que les bons ouvrages de l'école vénitienne et de l'époque de Titien. Ce tableau est harmonieux, vrai, plein de vie et d'une fort grande ressemblance; il est digne de Morone. Un autre tableau d'*une jeune et belle dame* m'a paru s'éloigner beaucoup de l'époque classique et du bon temps des portraits vénitiens, ou de Rubens et de Vandeck; il se rapproche davantage des ouvrages de Lampi et de Kügelchen. Je lui trouve aussi une très grande analogie avec Stieler; on y voit l'influence du goût du public; de cette partie du public de Munich, qui est la plus nombreuse. Les joues et les lèvres de ses portraits ont beaucoup de fraîcheur, mais les couleurs vives ne font pas toujours un brillant coloris, et un brillant coloris ne constitue pas le plus grand mérite d'un

portrait. Le portrait dont je donne ici la gravure sur bois est celui du peintre de paysage Heinlein : il est frappant de ressemblance :



PORTRAIT DE HEINLEIN.
Gravé par Andrew, Best et Leloir.

XLI.

FABER.

Faber est peintre en miniature.

XLII.

GATTERER.

Gatterer est peintre en miniature.

XLIII.

HAHN.

XLIV.

HEESCHE (HENRI).

J'ai vu de Heesche, au Kunstverein, le *portrait d'un officier*, et *celui d'un vieux fendeur de bois*. Ce dernier ne manque pas de vérité.

Heesche peint aussi en miniature.

XLV.

HEINRICH (THUGUT).

Heinrich fait des portraits à l'aquarelle avec un goût exquis.

XLVI.

HEUSS.

Heuss, dans son *portrait du comte de Mongelas* et dans deux autres portraits d'homme en pied, que l'on a vus à Munich à l'exposition de 1335, a fait preuve d'un talent fort remarquable. Le premier surtout peut soutenir la comparaison avec les bons portraits de quelque pays que ce soit. J'ai hésité à en placer ici la gravure, car je la trouve très faible, mais la figure est ressemblante, et sous ce rapport elle peut intéresser mes lecteurs.



PORTRAIT DU COMTE DE MONGELAS.

Gravé par Lacoste, à Paris.

XLVII.

HITZ, SUISSE.

Hitz était, en 1837, âgé à-peu-près de 36 ans. Sa touche est hardie; autant que j'en ai pu juger par le peu de ses ouvrages que j'ai vus, il peint avec vivacité; je serais tenté de reprocher aux deux portraits que je connais de lui, d'être d'une teinte sale.

XLVIII.

KLOTZ (GASPARD).

Klotz est père du peintre d'histoire; il a fait beaucoup de miniature.

XLIX.

MUXEL.

L.

ORTLIEB.

LI.

RESTALINO.

Restalino est peintre en miniature.

LII.

RICHTER.

Richter jouit de quelque réputation, et a été souvent employé par la cour.

LIII.

SCHIMON.

Schimon, dont nous avons parlé parmi les peintres d'histoire, mérite aussi d'être cité ici comme peintre de portraits.

LIV.

SOMMER.

LV.

STIELER (JOSEPH)

Stieler, né à Mayence, en 1781, a fait une immense quantité de portraits. Il est celui des peintres de portraits, que la cour emploie le plus. Il a le mérite de saisir la ressemblance. Les plus belles femmes de la Bavière ont été peintes par lui. C'est le roi qui en a fait la commande. Les portraits formant ce curieux assemblage sont ceux de :

Madame Kraemer, née Borzaga.

Madame Fahrnbacher, née Daxenberg.

Deux *demoiselles de Strobel.*

Mademoiselle Hillmayer, fille d'un marchand de gibier.

Mademoiselle de Hagn, actrice.

La comtesse d'Arco, née Palavicini.

Lady Elenborough, mariée en secondes noces à M. de Venningen.

La comtesse Kwilecka, née comtesse Taufkirch.

La comtesse Hollenstein, née de Spiering.

La fille de boutique du marchand Auzucker.

L'archiduchesse Sophie.

La marquise Firenzi.

Mademoiselle Kaula.

Mademoiselle Schindling.

Mademoiselle Vötterlein.

Madame de Krüdener.

Madame Dahn, actrice.

Madame Vespermann, actrice.

Dans la galerie du roi, on voit le *portrait du prince Charles*, frère du roi, à cheval, de grandeur naturelle.

On cite encore parmi ses portraits les plus importans, toute *la famille royale de Bavière*, en 1812;

L'empereur François et l'impératrice, en 1816;

Un second *portrait du roi Louis de Bavière*, en pied, en grand costume de couronnement, gravé depuis peu par Reindel;

Toute la *la famille de Leuchtenberg.*

L'impératrice de Russie.

Le prince Oscar de Suède.

Toute *la famille royale de Wurtemberg, en* 1822.

Les portraits du roi Louis et de la reine en grand costume, en 1826.

Le portrait de Göthe, peint par ordre du roi, en 1828.

Il a fait aussi de grands tableaux d'histoire, que je n'ai pas eu occasion de voir.

La réputation de Stieler, comme peintre de portraits, est très grande en Bavière.

LVI.

STOPPEL.

Stoppel est peintre en miniature.

LVII.

VOIGT (MADEMOISELLE).

Mademoiselle Voigt passe pour être une artiste fort distinguée.

LVIII.

WAAGEN.

Waagen, mari de la célèbre cantatrice Schechner, et frère de notre savant directeur du Musée, s'est d'abord occupé de peinture historique; plus tard il s'est essayé dans différens autres genres; maintenant il est peintre de miniature, et il a produit de bons ouvrages dans ce genre: le portrait de sa femme m'en a fourni un exemple.

MARINES.

LIX.

OTT (NEP.), DE MUNICH.

J'ai vu de Ott, au Kunstverein, *une marine représentant une mer agitée;* ce tableau est digne d'éloges (Voyez PAYSAGE).

Au Kunstverein, en 1837, son tableau représentant *la mer qui se brise contre un mur,* m'a semblé plus faiblement peint que le précédent.

LX.

SANDER, DE HAMBOURG.

LXI.

TANCK.

Au Kunstverein, en 1837: *Une barque qu'on pousse à la mer;* petit tableau d'un effet agréable.

LXII.

VOLLMER, DE HAMBOURG.

Un port au lever du soleil, une mer calme, des vaisseaux en rade, une atmosphère nébuleuse mais qui annonce une journée chaude, tel est le sujet d'un tableau acheté par le Kunstverein. Vollmer est un artiste encore fort jeune, dont le talent est très distingué, et qui fait de rapides progrès. Il est maintenant en Italie, et il a passé quelque temps à Venise pour étudier la mer. Je ne le connais pas autrement que par ses travaux, mais cette nature d'artiste m'inspire de la sympathie; à le juger par ses ouvrages, on serait tenté de dire qu'il est sage, modeste, vrai, studieux.

Au Kunstverein, en 1837. *Deux délicieux rivages.*

FLEURS ET FRUITS.

LXIII.

MATTENHEIMER, DE BAMBERG.

Pendant mon séjour à Munich, en 1835, j'ai vu de Mattenheimer, un tableau de fruits qui a été exposé et acheté par le Kunstverein, et qui lui mérite une place distinguée parmi les artistes appartenant à la même catégorie. On pourrait peut-être reprocher à ses fruits un trop grand poli, qui les fait paraître de verre. Mattenheimer est aussi peintre de portraits.

LXIV.

NACHTMANN.

Des fleurs que Nachtmann a exposées au Kunstverein lui méritent les plus grands éloges.

GRAVURE SUR CUIVRE OU ACIER.

LXV. Amsler.
LXVI. Lebsché.
LXVII. Mertz.
LXVIII. Mettenleiter.
LXIX. Schäfer.
LXX. Schleich.
LXXI. Schütz de Bückebourg.
LXXII. Stäbele d'Aarau.
LXXIII. Thäter.
LXXIV. Trondelin.
LXXV. Weber.

LXV.

AMSLER (SAMUEL).

Amsler, né à Schinznach en Argovie, en 1794, est professeur de gravure à l'académie de Munich. Ses ouvrages principaux sont les vingt-et-une feuilles, représentant *le triomphe d'Alexandre* d'après Thorwaldsen, et commandées par lui; *la déposition de Raphaël* de la galerie Borghèse; et *la Madone* du même, de la galerie de Munich. Le nombre de tous ses ouvrages de différentes grandeurs, s'élève à plus de cent. Amsler est un des graveurs dont la réputation en Allemagne est la plus grande, et dont le nom est le plus connu.

LXVI.

LEBSCHE.

LXVII.

MERTZ (HENRI), DE ZURICH.

Mertz s'est fait connaitre avantageusement par sa gravure de la maison d'aliénés de Kaulbach. Il est occupé maintenant à graver le jugement dernier d'après Cornelius.

LXVIII.

METTENLEITER.

LXIX.

SCHÄFER, DE FRANCFORT.

Schäfer était, à ce qu'on m'a dit, en 1835, âgé à-peu-près de 32 ans, et il s'est fait déjà avantageusement connaître par beaucoup d'importans ouvrages. Il est maintenant à Francfort. Il a fait plusieurs gravures d'après Cornelius. Celles qui me paraissent le mieux sont : la grande gravure d'après le Dante, *la Nativité* et *le saint Luc*. Sa méthode se rapproche de celle de Marc-Antoine. Il a gravé en 1838 *Romeo et Juliette* d'après Cornelius : belle gravure d'après une belle composition.

LXX.

SCHLEICH.

LXXI.

SCHÜTZ DE BÜCKEBOURG.

LXXII.

STÄBELE D'AARAU.

LXXIII.

THÄTER, SAXON.

Thäter est âgé à-peu-près de 30 ans. Ses ouvrages ne sont pas encore nombreux, mais j'espère que ceux qui sont renfermés dans le cahier qui accompagne ce livre, lui vaudront une place distinguée parmi les graveurs allemands de notre époque. C'est Marc-Antoine qui paraît lui avoir servi de modèle, et je ne connais personne qui se soit rapproché davantage de ce grand maître, et qui ait su tirer un meilleur parti de ses exemples. Les gravures de Thäter renfermées dans ce volume et dans le premier, sont : *Frédéric Barberousse* d'après Mücke, *le combat des Huns* d'après Kaulbach, *les sujets mythologiques tirés des fresques de la Glyptothèque* d'après Cornelius, et *Chriemhilde apercevant le corps de Siegfried* d'après Schnorr. Je ne crois pas que l'attachement que je lui porte, et qu'ont fait naître en moi ses estimables qualités, et les services que j'en ai reçus, me rendent partial à son égard, et quand je déclare que Thäter dans mon opinion est un graveur distingué, je ne crains pas qu'aucun de ses émules me taxe d'exagération.

LXXIV.

TRONDELIN.

LXXV.

WEBER.

LITHOGRAPHIE.

LXXVI.

L'ouvrage du professeur Schottky, *München's Kunstschätze,* à l'article lithographie, renferme sur l'origine et les progrès de la lithographie des détails intéressans dont voici l'extrait :

« C'est dans la capitale de la Bavière qu'ont été faits les premiers essais en li-
« thographie; cette invention est passée plus tard en France, en Angleterre,
« en Russie, et dans le reste de l'Europe. Les avis sont jusqu'ici très partagés
« sur la question de savoir qui en a été le premier inventeur. Ce qu'il y a de
« certain, c'est que le curé Simon Schmid, né à Munich, en 1760, a découvert
« d'anciennes pierres toutes gravées, et qu'il en a tiré des épreuves dont un
« certain nombre fut répandu dans le public : c'était à l'eau-forte que ces an-
« ciennes pierres se trouvaient être gravées. Cependant le curé Schmid s'en tint
« là de ses essais; aussi l'opinion la plus accréditée est celle qui accorde les hon-
« neurs de cette invention à M. Senefelder dont la persévérance obtint des
« résultats plus importans. Tant il y a que c'est toujours à un Munichois que
« l'honneur des premiers essais est attribué, et on est autorisé à croire que
« sans les soins infatigables de Senefelder, cette invention aurait été abandonnée,
« et se serait inévitablement perdue. Les essais de ce dernier remontent à l'an-
« née 1796.

« Or, quoique la pierre découverte par Schmid ne permette pas de douter
« que déjà avant Senefelder et Schmid, on n'ait su graver sur pierre à l'eau-
« forte, et que des épreuves n'en aient été tirées, il n'en est pas moins sûr que
« cette méthode de gravure et d'impression avait été abandonnée à cause des
« difficultés qu'elle présentait, et des avantages attachés à la gravure sur cuivre.

« Les premiers résultats qu'obtinrent les soins de Senefelder, auquel s'était

« associé un musicien nommé Gleisner, furent des notes de musique et des « caractères d'écriture. Ces essais laissèrent bien loin derrière eux ceux que « Schmid avait faits. Senefelder ne tarda pas à s'occuper de l'amélioration des « presses et des autres procédés ayant rapport a cette invention.

« C'est lui qui a trouvé la meilleure préparation chimique de la craie et de « l'encre. Il consacra plusieurs années à différens essais qui avaient bien moins « pour but de produire des objets d'art, que de perfectionner la lithographie « elle-même. Un livre de modèles ou de patrons qui parut en 1809, est un des « premiers résultats de ses recherches.

« En 1818, il publia en Allemagne son livre sur l'art de la lithographie. Cet « ouvrage parut l'année d'après à Paris.

« La première personne que le gouvernement de Bavière chargea de prendre « soin de cette découverte fut le professeur Mitterer. Ce fut lui qui, en 1808, « établit la première presse lithographique à une des écoles de Munich, appelée « *l'école du dimanche pour les garçons*. Sept ans plus tard il fit lui-même l'acqui- « sition de cette presse. Depuis ce moment la lithographie n'a pas cessé de faire « des progrès dans toutes les applications que Senefelder en avait faites. »

On compte parmi les lithographes les plus distingués de Bavière, Hohe, Hanfstängel, Piloti, Strixner (qui travaille pour MM. Boisserée, et qui a déjà reproduit une grande partie des tableaux qu'ils ont cédés au roi), Bodmer, Borum, Lebsché, Trondelin.

On m'a fait connaître encore d'autres noms et parmi ceux-ci il y en a qui méritent la même mention que ceux que nous venons de citer, ce sont :

Auer.	Friedl.
Bergmann.	Handl.
Dahmen.	Heindl.
Driandt.	Heinzmann. *
Fertig.	Kohler.

* Connu avantageusement comme lithographe et comme dessinateur d'architecture et de

Kratz.
Kraus.
Kretschmer.
Legrand.
Leiter.
Mayer (Max).
Melchior.
Meommert.
Moll.
Müller.
Phlaum.
Richter.
Schertel.
Schleicher.
Schöo.
Schöninger.
Sedelmeyer.
Steingrübel.
Thöming.
Völlinger. *
Weishaupt.
Winter-halder.
Wölfle.

J'ai fait l'énumératioo de ces noms, pour donoer uoe idée de l'activité qu'on déploie ici dans cette partie.

Quaod on considère que la collection des lithographies d'après les tableaux de la galerie royale, se compose de deux cents feuilles; que celles des tableaux ancieos, qui avaient autrefois appartenu à MM. Boissérée, soot également fort nombreuses; que les établissemens de MM. de Cotta, de Hermann, de Hanfstängel, produisent aussi une quantité prodigieuse d'ouvrages, on ne s'étonnera plus que le oombre des lithographes soit aussi considérable à Munich.

---

figures. Il y a de lui, dans le cahier qui accompagne ce volume, la *Vue du Valhalla*, d'après Klenze, *le malfaiteur* d'après Kaulbach, et l'*entrée triomphale de l'empereur Louis de Bavière* d'après Neher : je trouve ces trois lithographies également belles.

* Il a lithographié le *depart de Siegfried* d'après Cornelius, et *la fenêtre de l'église du faubourg de l'Au*. Ces deux gravures font partie du cahier. Le premier volume renferme de lui l'*autel de Gent* d'après Van Eick.

GRAVURE EN MEDAILLES.

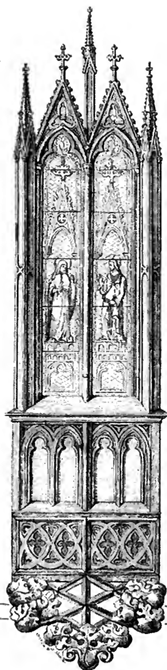
LXXVII.

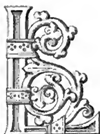
VOGT.

Vogt, graveur en médailles, a commencé sa carrière d'artiste à Berlin, et l'a continuée à Londres et à Rome. Son talent a été si bien apprécié dans cette dernière ville, que le pape lui fit faire la matrice d'un *Scudo*. Le roi Louis l'appela ensuite à Munich, où il fut chargé de faire les écus historiques (Geschichtsthaler) qui se rapportent au règne du roi Louis. Chaque année, à partir de l'avènement du roi au trône, a vu paraître un de ces écus. Il a aussi gravé plusieurs monnaies grecques.

CHAPITRE VIII.

MUNICH. — PEINTURE SUR VERRE ET SUR PORCELAINE.





LES premiers essais pour faire revivre la peinture sur verre remontent à l'année 1818; ils sont dus à la manufacture royale de porcelaine de Munich, et principalement au peintre Franck, qui déjà y était employé. Les dix premières années ont vu naitre beaucoup de productions de ce genre. C'étaient pour la plupart des copies d'aprés des tableaux anciens; j'en ai vu plusieurs à mon passage par Munich, en 1825. Le prince Chrétien, de Danemark, entre autres, en possède une du peintre Franck, représentant *sainte Barbe d'après Holbein*, qui est postérieure à l'année 1825, et qui montre déjà tout ce que l'on pouvait attendre de ces louables efforts; mais tous les essais n'ont pas été également heureux, et ce ne fut que lorsque le roi eût fait à la manufacture la

commande de plusieurs grandes fenêtres, destinées à la cathédrale de Ratisbonne, que cet établissement put continuer ses essais sur une plus grande échelle, et consacrer le temps et les soins nécessaires pour étudier le caractère de la peinture ancienne, et pour atteindre à la perfection sous le rapport de la partie technique de l'art. C'est donc au roi qu'il faut encore attribuer la renaissance de la peinture sur verre, ainsi que l'activité et la tendance élevée qu'elle fait apercevoir: tout ce qui émane de lui dans les arts prend ce caractère.

La première grande fenêtre fut placée dans la cathédrale de Ratisbonne, en 1828: elle est le premier résultat important des essais et des expériences que le peintre Frank avait faites depuis bien des années. L'état présent de cette manufacture, son organisation, le nombre des sujets distingués qu'elle emploie, les ouvrages qu'elle produit, lui donnent une importance à laquelle rien dans ce genre ne peut être comparé ailleurs. La peinture sur porcelaine participe de cet élan, et je la trouve supérieure à celle de tous les pays: il n'y a que les fleurs qu'on peigne mieux à Berlin.

J'ai extrait d'un ouvrage sur Munich, les données suivantes sur la fabrication des verres de couleur, et sur les fenêtres de Ratisbonne.

« La préparation des verres de couleur, et l'application sur des verres blancs « d'une couche vitreuse coloriée, se font dans la verrerie royale de Benedictbaiern; un fourneau a été assigné à la manufacture royale de porcelaine* tout « exprès pour cet usage. L'art de préparer les couleurs qui fondent au feu et « se vitrifient, et l'art de les appliquer sur le verre, ainsi que la peinture elle« même sont placés sous la direction de l'inspecteur Ainmiller, qui est assisté « dans ce travail par les peintres Hämerl, Kirchmayer, Wehrsdorfer, et autres. « Il y a un atelier où l'on coupe et taille le verre, et où l'on réunit les morceaux « avec du plomb. Les cartons se font sous l'inspection du professeur Hess. L'é-

* La peinture sur verre s'exécute dans les bâtimens de la manufacture de porcelaine; tout ce qui s'y rattache fait partie de cet établissement et a été placé sous la même direction.

« tablissement est même chargé du transport et du placement des vitraux. L'en-
« semble de l'établissement a été mis sous la direction des professeurs Gärtner
« et Henri Hess.

« C'est en moins de dix ans que la peinture sur verre a été rétablie dans toutes
« ses parties, qu'elle a recouvré tout ce que le temps lui avait ravi, et qu'elle a
« atteint une perfection à laquelle elle n'était jamais parvenue auparavant.

« Les travaux de la verrerie comprennent la fabrication du verre blanc et
« du verre de couleur, ainsi que des carreaux de verre blanc qui sont doublés
« en verre de couleur.

« Une énumération succincte des grandes fenêtres en vitraux de couleurs,
« qui ont été confectionnées dans cet établissement royal pour la cathédrale de
« Ratisbonne, paraîtra ici à sa place.

« La moitié de la première fenêtre renferme deux évangélistes, et huit bustes
« de saints. Cette partie de la fenêtre provient de l'établissement royal de Mu-
« nich; l'antre moitié est l'ouvrage de Schwartz de Nuremberg; toutes deux sont
« de l'année 1828.

« Une autre fenêtre présente, dans trois compartimens, l'*adoration des Mages*,
« et sur les deux compartimens latéraux, le *salut* et la *présentation au temple*.
« On voit encore représentés sur la même fenêtre, *les quatres prophètes* et les
« rois *Salomon et David*. Cette fenêtre a été exécutée à Munich, en 1829. Les car-
« tons des sujets historiques ont été faits par Ruben, les ornemens ont été com-
« posés par Ainmiller.

« Une troisième fenêtre se compose entièrement d'ornemens.

« Dans une quatrième fenêtre, on voit réunis des ornemens, des armoiries
« et une inscription.

« La cinquième fenêtre présente *saint Jean prêchant dans le désert*, et quatre
« pères de l'église : les *saints Ambroise*, *Grégoire*, *Jérôme* et *Augustin*. Les car-
« tons sont de Ruben, les ornemens d'Ainmiller.

« La sixième fenêtre renferme *la conversion des Slaves par saint Beno*, puis
« les *saints Louis*, *Wolfgang*, *Heimeran*, et *sainte Thérèse*, d'après les cartons

« de Schorn. Cette fenêtre a été exposée à Munich, en 1832, les ornemens sont « d'Ainmiller.

« La septième fenêtre renferme dans deux grands compartimens *la vie de* « *saint Etienne.* Cette fenêtre a été également exposée en 1832. Les cartons sont « de Ruben, et les ornemens ainsi que ceux de toutes les autres fenêtres d'Ain- « miller.

« Ces fenêtres de Ratisbonne sont hautes de trente-six pieds sur vingt-quatre « de largeur, tandis que celles du faubourg de l'Au ont cinquante-deux pieds « de haut. »

MM. Boisserée possèdent des peintures sur verres, dont quelques-unes ont été faites par le peintre Vörtel, et d'autres à la manufacture royale. Ces vitraux ont été copiés d'après des tableaux de la collection royale des vieux tableaux allemands, qui tant qu'ils étaient réunis à Schleissheim continuaient à être dési- gnés par le nom de Collection de Boisserée, mais qui depuis ont passé dans la Pinacothèque, et se trouvent mêlés avec tous les autres anciens tableaux alle- mands et flamands de la collection royale. Ces vitraux appartenant à MM. Bois- serée, représentent : *l'annonciation* et *la présentation au temple*, d'après Van Eick (dix-huit pouces de long sur douze de large, *saint Christophe* d'après Heimling (vingt pouces sur dix), et un *saint Luc*, d'après Van Eick (dix-huit pouces sur quinze). Ces peintures ne sont pas formées de morceaux rapportés, ainsi que l'étaient les plus anciennes peintures sur verre des églises, mais elles sont peintes en différentes couleurs, sur une seule pièce de verre. Les tons lo- caux se trouvent appliqués d'un côté et les ombres de l'autre, ainsi que le fai- saient les anciens vers la fin du XVI[e] et au commencement du XVII[e] siècle, dans les peintures d'une pièce de moindre dimension, comme sont quelques-unes de celles de Dürrer, et plus tard de Maurer, Stör, Stürmer, et autres. MM. Bois- sérée augmentent toujours leur collection en faisant travailler pour leur compte le peintre Vörtel, qui a acquis dans cette partie une grande habileté. Cette en- treprise se continue, et ils ont déjà un assez grand nombre de tableaux de ce genre.

Si nous venons à examiner le caractère que présente à Munich la peinture sur verre en général, il se trouve que sous le rapport de la composition et de l'ordonnance, elle ne laisse rien à desirer, et que sans s'écarter du style qui convient à l'architecture dont ces ouvrages sont destinés à faire partie, et de la nature de la matière qu'on emploie, elle montre un heureux progrès; mais dans les têtes et dans le nu, on s'écarte de la peinture ancienne d'une manière qui me paraît nuire à l'effet de l'ensemble. On fait trop. Les formes sont trop modelées. Il me semble qu'un contour net, et des ombres faiblement indiquées, comme on le voit à Cologne dans les vitraux de l'église Saint-Pierre, font un bien meilleur effet. La peinture et la sculpture, quand elles s'unissent à l'architecture, ne peuvent s'écarter de la pensée qui a présidé à l'ensemble de l'ouvrage, sans nuire à l'effet général. Une figure de Fischer, fût-elle exécutée dans des formes colossales, ferait mal sur un piédestal de forme antique ou dans un temple grec; et si l'on faisait entrer une figure des Eginètes dans un tableau de la passion, elle ne ferait pas mieux.

Dans les vitraux destinés à orner un bâtiment d'une architecture gothique, on doit également craindre de s'écarter du caractère qui domine dans le bâtiment, et l'on ne doit pas chercher à faire oublier que les vitraux sont du verre. Quant aux petits tableaux, qui, comme ceux des frères Boisserée, forment des objets d'art isolés, ce n'est plus la même chose; je ne pense pas qu'on doive se laisser arrêter par des considérations pareilles. Ce sont des objets de fantaisie. L'effet qu'ils produisent est indépendant de tout ce qui les entoure. Ils ont une existence isolée. Dans ce genre tous les essais sont bons. Cependant, même parmi ceux-ci, excepté *le saint Christophe* qui forme un petit tableau délicieux, j'aime mieux les figures d'apôtres qui ne présentent pas d'actions, et qu'entourent des ornemens architectoniques d'un style gothique, que les compositions formées de beaucoup de figures, imitant des tableaux à l'huile.

J'ai visité l'établissement royal avec le professeur Hess, pendant le séjour que j'ai fait à Munich, en 1835, et je l'ai examiné dans tous ses détails. Il y règne autant d'ordre que d'activité, et les travaux se poursuivent dans toutes leurs

parties avec un soin admirable. Je l'ai revu en détail avec M. Ainmiller, en 1837.

C'est *l'histoire de la Vierge*, ainsi que nous l'avons déjà vu, qui fait le sujet des fenêtres de l'église de l'Au. Deux des premières compositions: *le couronnement de la Vierge**, et *la passion*, ont été faites par Ruben. J'en ai vu les cartons coloriés, ainsi que celui *de la mort de la Vierge*, dont Schraudolph est l'auteur. Il en a été parlé aux paragraphes qui sont consacrés à ces deux artistes, et la gravure de la mort de la Vierge, se voit à l'article Schraudolf. Ruben n'a pas voulu continuer à composer les dessins, et à faire les cartons sous l'inspection de Hess. On ne saurait assez regretter que l'établissement soit privé du talent de cet artiste distingué. Je ne m'établirai pas juge des différends qui ont eu lieu entre Ruben et le professeur Hess, qui a été institué par le roi chef de l'établissement, mais ce qui me paraît sûr, c'est qu'il est nécessaire qu'une seule volonté préside à un ouvrage qui, par sa nature, a besoin du concours de beaucoup d'individus et de beaucoup de capacités diverses.

Les sujets historiques sont exécutés sur verre par les peintres Röckel et Hemmerle, dont le premier nous est déjà connu par d'autres ouvrages. Le peintre Frischer travaille avec Schraudolph aux cartons. Ainmiller est principalement chargé des arabesques et des ornemens gothiques, qui forment une partie si importante, aussi bien de l'ancienne que de la nouvelle peinture sur verre. On cite encore parmi les peintres sur verre un nommé Egert, dont je ne connais pas les ouvrages. Nous verrons, quand nous viendrons à nous occuper de Nüremberg, que dans cette ville l'art de la peinture sur verre est cultivé avec le même succès.

Les frais que la peinture sur verre occasionnent, sont très peu considérables quand on les compare à la grandeur des résultats qu'ils produisent. La caisse du roi ne fournit annuellement que 18,000 florins pour l'entretien de l'établisse-

* *Voyez* la planche du cahier.

ment, ainsi que pour toutes les autres dépenses qui se rapportent à cette même partie. On compte qu'il faut deux ans à-peu-près pour trois des grandes fenêtres de l'église du faubourg de l'Au, dont chacune a cinquante-deux pieds de haut sur treize de large; de sorte que chacune des grandes fenêtres du chœur, qui sont au nombre de sept, reviendra au roi à-peu-près à 12,000 florins; celles de la nef, au nombre de douze, qui ont deux pieds et demi de moins en largeur, reviendront à 9600 florins. C'est donc à 200,000 florins, ou 400,500 francs, qu'on peut estimer la dépense pour les dix-neuf fenêtres de l'église de l'Au.

Parmi les peintres sur porcelaine, Adler, Heinzmann et Bucker, m'ont été désignés comme montrant le plus de talent. Leurs ouvrages sont des copies de différens tableaux de la galerie. Parmi les plus beaux, je citerai seulement une copie de Sneyers, et un Satyre, qui ont fait partie de l'exposition de 1835 : ils sont peints par Bucker. Le Kunstverein a fait l'acquisition d'une peinture sur porcelaine faite par Denning d'après Petzel et qui est bien belle aussi.

Les peintres Auer, Belgader, Faustner, Heldobler, Hocheneicher, Kleinmann, Lefebure, Voigt et Werberger, sont également employés à cette manufacture.

CHAPITRE IX.

MUNICH. — ARCHITECTURE.

I.

KLENZE (LEO DE).





LENZE (Leo de) est né en 1784 dans une terre de son père, au pied des montagnes du Harz. Il a reçu une éducation solide et brillante; tout en lui annonce l'habitude du grand monde. Il possède les langues anciennes, parle avec une grande facilité le français, et ses connaissances sont aussi vastes que variées. L'étendue des attributions qui lui ont été confiées par le roi, le grand nombre de travaux importans qu'il a exécutés, la place de conseiller intime au ministère de l'intérieur, et celle d'intendant des bâtimens du roi, qu'il occupe depuis 1819, enfin le titre de chambellan qui lui a été conféré en 1835, prouvent assez le degré de confiance et de faveur que le monarque lui accorde.

Dans l'énumération des grands travaux

que le roi a fait exécuter, nous avons déjà vu quels sont les bâtimens qui ont été élevés d'après les plans, et sous la direction de Klenze. Nous allons ici les rappeler dans leur ensemble.

La Glyptothèque.

Le Manège.

Plusieurs maisons particulières.

L'Odéon.

La Pinacothèque.

Le ministère de la guerre.

La nouvelle aile du château (Königshau) du côté du théâtre.

La chapelle de tous les Saints.

Le Walhalla.

Le palais du duc Maximilien.

Les Arcades.

L'autre aile du château du côté du jardin, destinée à renfermer la salle du trône, et quatre autres grandes salles, dont trois seront ornées de fresques par Schnorr *. Ce bâtiment est encore en construction

J'ai vu chez Klenze le plan d'un monument dont la construction est arrêtée, et qui sera l'ouvrage le plus remarquable de tous ceux qu'on voit à Munich, c'est le Walhalla bavarois, dont nous avons déjà fait mention au premier chapitre, *Travaux entrepris par le roi.* C'est un grand carré de bâtimens ouvert d'un côté, avec une rangée de colonnes, faisant le tour intérieur de l'édifice, et formant un portique dans lequel seront placés les bustes des hommes les plus remarquables dont la Bavière se glorifie, et dont elle a été la patrie. Au milieu de ce portique sera placée une figure allégorique, représentant la Bavière. Cette statue sera coulée en bronze, et haute de soixante-quatre pieds, le piédestal l'élevera encore de trente pieds au-dessus du sol.

---

* *Voyez* Chapitre IV, page 293.

Klenze a publié plusieurs ouvrages d'architecture, c'est aussi un peintre de paysage très distingué.



PORTRAIT DE KLENZE.
Gravé par Vogel, à Berlin.

L'ouvrage que je publie étant consacré principalement à la peinture historique, je m'abstiendrai d'un examen approfondi de tous les travaux architectoniques; je me bornerai à rendre compte des impressions que j'ai éprouvées. Ce genre d'examen d'ailleurs est plus conforme à l'insuffisance de mes connaissances en architecture, et de plus, le plan et les limites de mon ouvrage ne me permettent pas de m'étendre davantage.

On doit regretter que la Glyptothèque ne paraisse pas assez sortir du sol; on a déjà diminué cet inconvénient en enlevant des terres, mais il subsiste encore en partie, et on ne saurait le faire disparaître tout-à-fait sans produire un abaissement de terrain où les eaux stationneraient, et entretiendraient une humidité insalubre et en même temps préjudiciable à la Glyptothèque; intérieurement je trouve les ornemens des voûtes souvent trop lourds: c'est ce qui m'a frappé surtout dans la pièce qui succède à la salle romaine. Ces profonds caissons dont l'intérieur est presque entièrement encombré par de lourdes rosaces, me sem-

blent d'un effet désagréable. Du reste, extérieurement les lignes sont belles, et les proportions paraissent pures; à l'intérieur on ne peut qu'admirer l'effet général que produit cette suite de belles salles si imposantes et si riches.

Dans l'Hôtel du duc de Leuchtenberg, rien ne nuit à l'effet général que présente l'architecture extérieure; l'aspect m'en a paru tout-à-fait satisfaisant.

Dans la plupart des Maisons nouvellement bâties à Munich, je rencontre des innovations, qui me semblent avoir passé dans le goût des architectes de la Bavière et du public, et que je ne saurais trouver heureuses. J'en parle ici, car il me semble que c'est Klenze qui a exercé l'influence la plus active sur le goût architectural de Munich; mais mon observation s'adresse à ceux qui aiment ces formes, et surtout qui les ont mises en vogue: je ne désigne personne et ne prétends ramener personne à mon opinion. Je vois presque partout au-dessus des portes et des fenêtres, même lorsqu'elles ne sont pas voûtées, des claveaux, qui ont l'air de consoles, et qui pourtant ne supportent rien. Ces consoles sont le plus souvent très saillantes, très lourdes; il y a des maisons où l'on en voit plusieurs rangées, et dont je ne comprends ni le sens, ni le but.

Une autre particularité de l'architecture de Munich, ce sont les corniches, dont le profil présente souvent une saillie beaucoup trop grande, et que supportent le plus souvent des consoles, ou des modillons, d'une dimension hors de toute proportion avec celles du reste du bâtiment. Ces consoles occupent quelquefois toute la hauteur de l'étage supérieur, et l'espace entre elles est souvent interrompu, de la manière la plus singulière, par des croisées. Je ne puis non plus trouver, que l'imitation de l'ancienne architecture de Florence, où les bâtimens sont faits en pierres de taille, soit d'une heureuse application, quand les matériaux dont on se sert sont des briques et de la chaux. Ces bossages formés de briques, feront une triste figure quand le crépi commencera à tomber, et on prévoit le sort qui leur est réservé, avant même que le froid et la pluie aient commencé à exercer leur influence.

On dira que dans notre climat cet inconvénient est inévitable, j'en conviens; mais on peut au moins éviter de montrer des prétentions à la magnificence,

quand on ne dispose que de faibles moyens, et il ne faut pas faire semblant de bâtir en pierres de taille, quand on bâtit en briques. Ainsi dans le château, les bossages sont à leur place, d'abord parce qu'ils sont formés de véritables pierres de taille, et puis parce qu'ils répondent sous tous les rapports au caractère et à la construction du bâtiment; mais dans telle maison, qui porte le cachet de l'exiguïté, je trouve qu'on aurait bien fait de bâtir comme le comportent le climat et les matériaux du pays. Les balustrades formées de petites colonnes d'ordre ionique ou dorique, me semblent aussi une malheureuse innovation. Enfin ce qui me paraît l'idée la moins heureuse de toutes, ce sont ces couleurs éclatantes, qui, dans l'intérieur des bâtimens, se rencontrent sur les voûtes au fond des caissons: ce sont les proportions lourdes, que présentent les compartimens; c'est la bigarure, le rouge et le bleu le plus éclatant, dont les plafonds et les murs se trouvent surchargés.

L'Odéon est extérieurement une fidèle répétition de l'hôtel Leuchtenberg.

La Pinacothèque est celui de tous les bâtimens qui est le plus généralement admiré; parmi les architectes et les peintres, il n'y a qu'une voix sur ce bâtiment. J'ai entendu Schinkel et Rauch se joindre avec ardeur à ce concert d'éloges. Sous le rapport de la distribution intérieure, des décorations, des proportions, je partage l'admiration générale; mais l'architecture extérieure, sans m'offrir rien de désagréable positivement, ne m'a pas fait l'effet qu'elle a produit sur les autres.

Le Ministère de la guerre, sans être un bâtiment imposant, m'a paru présenter des proportions heureuses.

La nouvelle aile du château, nommée Königsbau, paraît être une imitation du palais Pitti de Florence; cependant M. de Klenze assure que cette ressemblance est tout-à-fait fortuite; au reste j'aimerai mieux qu'elle eût été calculée et qu'elle fût tout-à-fait fidèle; les petits pilastres et les ornemens ne sont pas d'un effet agréable au milieu de ces grands bossages, avec leurs profondes séparations; cependant à une certaine distance cet inconvénient ne s'aperçoit presque pas, et le bâtiment est d'un aspect imposant. Je regrette qu'il soit placé

si près du théâtre. Ces deux grands édifices se nuisent l'un à l'autre. Le théâtre fait paraître cette partie du château plus petite qu'elle n'est ; le château au contraire fait regretter qu'on ne puisse reculer le théâtre, et le fait paraître lourd et pauvre. On ne peut rien voir de plus riche que l'intérieur de ce bâtiment, et à l'exception de quelques détails qui me satisfont moins, je le trouve du meillenr goût.

La Chapelle de tous les Saints est, de tous les bâtimens, celui dont l'architecture extérieure a obtenu le moins de suffrages, et qui me plaît le moins; intérieurement tout le monde la trouve admirable (Voyez Chap. IV. Hess).

J'ai visité le Walhalla, en 1835, au mois de juin. Un grand hangar formé de planches en cachait la vue; les constructions qui s'étendront depuis la base de la montagne jusqu'au Walhalla, n'étaient pas même encore commencées. Je ne puis donc juger de ce grand édifice, que sur une petite gravure qui en a été publiée, et sur un tableau que j'ai vu chez Klenze, et dont il est l'auteur. On voit ce tableau représenté sur la lithographie qui se trouve en tête du cahier qui accompagne ce volume. J'espère que mes lecteurs trouveront comme moi, que ce bâtiment est digne de la noble pensée du roi, et de sa belle destination. Klenze a répondu dignement à la confiance du roi; je désire vivement que le bâtiment quand il sera élevé, réalise tout ce que promet le tableau, et j'en ai la presque certitude. Je ne me figure pas l'aspect que l'intérieur de ce bâtiment présentera; cependant je crains que la voûte en berceau avec ses casses, interrompue par trois grandes ouvertures en parallélogramme qui donneront le jour à cette immense salle, ne produise un fâcheux effet. J'aurais préféré qu'on pût voir intérieurement la forme du toit, comme dans quelques-unes des anciennes basiliques. Les espaces entre les poutres pourraient contenir des fenêtres, et celles-ci pourraient être encadrées dans des bordures en vitraux, représentant des arabesques; les poutres elles-mêmes se prêteraient à des embellissemens analogues à la destination du bâtiment et au caractère de son architecture.

Ce qui précede se trouvait écrit, en 1835. Je crois que le plan primitif a

subi depuis des modifications, qui portent sur cette partie de l'intérieur du bâtiment, mais je ne sais pas exactement quelles elles sont, et si elles ont été définitivement arrêtées (Voyez Chapitre I).

Les Arcades sont parfaitement appropriées à leur but. La façade du côté opposée au jardin est simple.

La nouvelle Aile du Château du côté du jardin n'était pas encore achevée quand je l'ai vue pour la dernière fois.

En définitive, il est impossible de ne pas reconnaître chez Klenze, des talens distingués, une imagination vive et fertile, des conceptions grandes, et une pénétration prodigieuse. On conçoit à peine comment il a pu suffire à toute l'activité dont les travaux déjà exécutés rendent un témoignage si éclatant. Avant lui, Munich manquait d'ouvriers habiles dans beaucoup de parties qui se lient entre elles, et sans lesquelles nulle importante construction n'est possible. Aujourd'hui aucune entreprise n'est arrêtée par le manque d'ouvriers capables. Le marbre, la pierre de taille sont travaillés avec une grande perfection; la fabrication de la brique a été perfectionnée; des améliorations de tous les genres sont dus à son zèle infatigable, et aux ressources si variées de son esprit. C'est lui aussi qui a fait revivre la peinture à l'encaustique.

Ce qu'il est juste aussi de dire en finissant, c'est qu'il a fallu un homme aussi actif que Klenze, un esprit aussi fertile en expédiens que le sien, pour mettre tout en mouvement et en progrès, au gré de l'ardeur qui anime le roi.

La planche ci-contre représente les deux nouvelles Ailes du Château, la Glyptothèque, et la Pinacothèque.

II.

GÄRTNER (FREDERIC).

Gärtner, né en 1792, à Coblentz, est professeur d'architecture à l'Académie

de Munich, architecte de la cour, directeur de la fabrique de porcelaine.



PORTRAIT DE GARTNER.
Gravé par Breviere à Paris.

Des bâtimens que le roi lui a confiés, il n'y a encore que la bibliothèque, et l'institut des aveugles qui soient achevés. La conception en est hardie et heureuse; elle est simple en même temps. Ces bâtimens ne ressemblent à rien de ce que j'ai vu; cependant ils rappellent le style byzantin : l'impression que j'en ai reçue ne pouvait être plus favorable.

L'église de Saint-Louis, le plus considérable des ouvrages de Gärtner, n'est encore terminée qu'extérieurement. J'en trouve l'ensemble très beau, et les parties, considérées séparément, dans le plus heureux rapport entre elles.

Ce bel édifice a complètement satisfait mon goût. C'est à Gärtner aussi que le roi a confié la construction de l'université, qui deviendra un édifice d'une vaste dimension.

Il a publié plusieurs ouvrages architectoniques accompagnés de gravures ou de lithographies. La restauration de la Porte de l'Isar a été exécutée d'après ses plans et sous sa direction.

Je ne connais aucun ouvrage de Gärtner qui ne me paraisse beau.

Je joins ici sur deux feuilles, plusieurs productions architectoniques de Gärt-

ner. Sur la première se trouve représentés, *l'église de Saint-Louis*, *le bâtiment de l'Université*, *la bibliothèque*, *et la porte de l'Isar*; sur la seconde différens détails d'architecture.

III.

OHLMÜLLER.

Daniel Ohlmüller est né à Bamberg, en 1791. C'est d'après ses plans et sous sa direction que s'exécute l'Église du faubourg de l'Au, à Munich, bâtiment gothique dans le style des cathédrales d'Angleterre et de France, des XIII[e] et XIV[e] siècles.

Ohlmüller est encore l'auteur de plusieurs autres bâtimens publics et particuliers : c'est à lui que l'on attribue la plus grande entente du style gothique.

IV.

METIVIER (JEAN).

Métivier est né à Rennes, en Bretagne. Une des plus jolies constructions de Munich, et, selon moi, la plus jolie parmi les nouvelles maisons, a été élevée par Métivier : c'est celle de madame de Bayersdorf.

Il a fait un grand nombre d'autres bâtimens.

V.

SCHLICHTEGROLL (ANTOINE DE).

Schlichtegroll, né à Gotha en 1793, est connu par beaucoup d'écrits qu'il a publiés : il passe aussi pour un habile ingénieur.

VI.

HIMBSEL.

Himbsel a construit beaucoup d'édifices publics et particuliers.

VII.

ZIEBLAND (GEORGE).

Ziebland est né à Ratisbonne, en 1800. Il a voyagé en Italie aux frais du roi, principalement dans le but d'apprendre à bien connaître le style des anciennes basiliques.

Il fut chargé par le roi de faire les plans de la Basilique dont la gravure se voit ci-contre, et il en dirige la construction. Les ouvrages préparatoires sont très avancés.

J'en ai vu le plan qui me semble justifier la confiance que le roi a placée dans cet architecte.

La première pierre a été posée par le roi, le 12 octobre de l'année 1825.

C'est lui aussi qui construira l'édifice destiné aux expositions des objets d'art, dont il a déjà été question au premier chapitre.

La classe des architectes qui construisent des maisons particulières est très nombreuse, et il y en a beaucoup qui dirigent les travaux sous les architectes que j'ai cités dans ce chapitre.

CHAPITRE X.

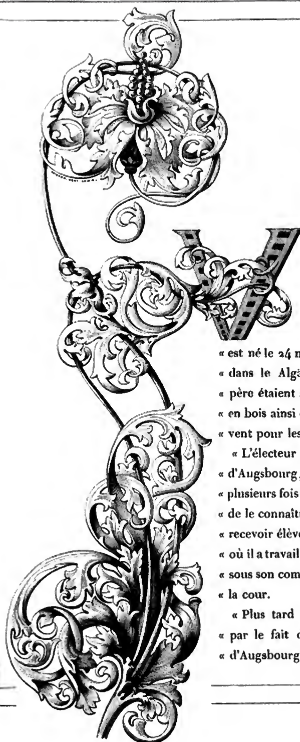
MUNICH. — SCULPTURES.

SCULPTURES.

I. Eberhard.
II. Enders.
III. Halbig.
IV. Hautmann.
V. Kaulbach.
VI. Kässmann.
VII. Kirchmayer (l'aîné).
VIII. Kirchmayer (le jeune).
IX. Kolm.
X. Leeb.
XI. Lossow.
XII. Mayer.
XIII. Memminger.
XIV. Moosbrugger.
XV. Müller.
XVI. Preleuther.
XVII. Sanguinetti.
XVIII. Schaller.
XIX. Schmidt.
XX. Schor.
XXI. Schönlaub.
XXII. Schwanthaler (Louis, professeur).
XXIII. Schwanthaler (cousin du professeur).
XXIV. Stiglmayer.
XXV. Täger.
XXVI. Wagner.
XXVII. Widmann.

I.

EBERHARD.



VOICI ce qui est dit sur les frères Eberhard dans l'ouvrage de Schaden, Munich artistique (Artistische München), 1835:

« Eberhard (Conrad) « est né le 24 novembre 1768 à Hindelang « dans le Algäu. Son père et son grand-« père étaient sculpteurs, et travaillaient « en bois ainsi qu'en pierre, le plus sou-« vent pour les églises.

« L'électeur de Trèves, prince évêque « d'Augsbourg, Clément Venceslas, vint « plusieurs fois à Hindelang; il eut occasion « de le connaître, et il contribua à le faire « recevoir élève de l'Académie de Munich, « où il a travaillé pendant plusieurs années « sous son compatriote Boos, sculpteur de « la cour.

« Plus tard Eberhard devint Bavarois « par le fait de la réunion de l'évêché « d'Augsbourg à la Bavière. Le roi Louis

« qui alors était prince royal, le fit aller à Rome, et lui fit plusieurs commandes. « Ces premiers ouvrages à Rome ont été : une *muse avec l'Amour*, en marbre, « qui se voient à la Glyptothèque ; plusieurs bustes pour le Walhalla ; *un faune « avec le jeune Bacchus et l'Amour*, pour le défunt roi ; *Léda avec le cygne ; Endy- « mion et Diane guidés par l'Amour*, de grandeur naturelle. Ces dernières statues « ont été exécutées en marbre, et se trouvent à Nymphenbourg.

« En 1816, il fut nommé professeur de l'Académie, et fit un bas-relief en mar- « bre pour le monument de la princesse Caroline, dans l'église des Théatins. « Ensuite il fit différens bas-reliefs dont les sujets sont tirés de l'ancien et du « nouveau testamens, plusieurs *Christs et bustes de Madones*, et pour la façade « de la chapelle de tous les Saints, au-dessus de la grande porte : *le Christ, Ma- « rie, saint Jean-Baptiste, saint Pierre*, et *saint Paul*.

« Il a fait aussi des tableaux à l'huile (Voyez chapitre PEINTRES D'HISTOIRE) dont « les sujets sont sacrés. En 1835, il travaillait à deux statues colossales en pierre « de taille pour la porte de l'Isar, *l'archange Michel et saint George*, figurant la « justice et le courage. Le roi le chargea aussi de faire, pour les évêques Sailer et « Widtmann, deux monumens qui doivent être placés dans le dôme de Ratisbonne.

« Son frère (mort du choléra, en 1836), demeurait avec lui et l'assistait « dans ses travaux : il a fait en albâtre beaucoup de bas-reliefs charmans, le plus « souvent sur des sujets religieux. »



PORTRAITS DES FRÈRES EBERHARD.
Gravé par Wright et Folkard à Londres.

La direction d'Eberhard est religieuse; les objets qu'on trouve réunis chez lui montrent, aussi bien que ses ouvrages, que son cœur et ses pensées sont tournés de ce côté. Les deux frères se recommandaient par l'affection qui les unissait, par la douceur et la simplicité de leurs manières et de leurs mœurs. Conrad ne cesse d'être l'objet de l'intérêt et de l'estime générale. Il a déjà été question de lui au chapitre IV, et nous reviendrons sur un de ses ouvrages au chapitre NUREMBERG.

II.

ENDERS.

Enders est élève d'Eberhard. Il a fait beaucoup de monumens funèbres dans le style gothique. Son ouvrage principal est *un Christ sur la montagne des Oliviers*, de grandeur colossale, et qu'il a fait pour le calvaire de Tolz.

III.

HALBIG.

V.

HAUTMANN.

Sculpteur architectonique.

V.

KAULBACH (CHARLES).

Kaulbach, frère du peintre, est bon dessinateur, et doué d'heureuses dispositions. Il est plus jeune que son frère de plusieurs années.

VI.

KÄSSMANN.

VII.

KIRCHMAYER (L'AINE).

VIII.

KIRCHMAYER (LE JEUNE).

IX.

KOLM.

X.

LEEB (JEAN).

Leeb est né à Memmingen, en 1790. Il a travaillé au Louvre à Paris et au Panthéon, dans les années 1812 et 1813. Ses premiers travaux à Munich remontent à l'année 1815, où il fut occupé à faire, sous la direction de Klenze, des ornemens pour la Glyptothèque.

Il se rendit à Rome en 1817, et en 1819 on vit deux de ses ouvrages à l'exposition qui fut arrangée par les artistes allemands, en l'honneur de l'empereur

d'Autriche. Ces ouvrages étaient *une Bacchante*, et un bas-relief représentant *Pégase* et *les trois Grâces*.

En 1820, il exécuta à Naples, pour le duc d'Albe, le groupe d'*Hylas et de la nymphe Ephydale*, qui devint plus tard la propriété du baron de Keller. Il fit encore dans la même ville *une Psychée* et *un buste de Paganini*.

Il revint à Rome en 1823, et il était occupé dans l'atelier de Thorwaldsen, lorsque le prince royal de Bavière lui fit la commande de plusieurs bustes pour la Walhalla. Ce fut la même année, qu'il fut chargé, par ordre du roi de Würtemberg, d'exécuter, sous la direction et d'après l'esquisse de Thorwalsden, *un saint Mathieu l'évangéliste*, pour la chapelle de Rothenberg, près de Stuttgard. Il reçut en même temps du comte Schonberg la commande d'*un amour endormi*, qui a eu beaucoup de succès et qui se voit à Reichertshausen.

Il est l'auteur d'une très jolie statue, tenant sur ses genoux un nid avec trois petits amours. Il a fait de plus pour l'Odéon les bustes de dix célèbres compositeurs, plusieurs cénotaphes, une petite statue en bronze de l'amiral Miaulis, différens autres portraits, et des modèles de monumens publics.

Plusieurs de ses ouvrages ont été gravés par Merz, et forment dans un cahier composé de dix feuilles, un recueil intéressant.

Le groupe d'*Hylas et Ephydale*, que je ne connais que par une gravure, est celui de ses ouvrages que je trouve le plus beau comme composition.

Leeb est plein de zèle pour les arts. Les sujets gracieux sont ceux auxquels son talent et ses dispositions naturelles semblent le plus appropriés.

XI.

LOSSOW.

Lossow s'est fait connaître avantageusement, par le modèle d'*une Madonne* un peu moins grande que nature.

XII.

MAYER (JEAN).

Mayer, né à Ludwigsbourg, en 1776, est professeur à l'école polytechnique. On voit de ses ouvrages parmi les ornemens de la Glyptothèque. En 1822, il se fit élève de Thorwaldsen Depuis 1826 jusqu'en 1828, il fut occupé à restaurer les antiques destinés à la Glyptothèque. Il a fait différentes statues qui ornent les palais et les édifices publics.

XIII.

MEMMINGER.

XIV.

MOOSBRUGGER.

XV.

MÜLLER.

XVI.

PRELEUTHER.

XVII.

SANGUINETTI

XVIII.

SCHALLER.

XIX.

SCHMIDT.

XX.

SCHOR.

XXI.

SCHÖNLAUB.

Schönlaub était encore, en 1835, élève de l'académie; il a traité des sujets religieux, qui ont fait concevoir une idée avantageuse de son talent.

XXII.

SCHWANTHALER (LOUIS). *

Louis Schwanthaler, professeur à Munich, est né dans cette ville en 1802. Il

* Ce paragraphe se compose en partie d'extraits du livre de Schaden, et en plus grande partie de notices qui m'ont été fourni par M. Schwanthaler lui-même.

est d'une famille de sculpteurs; et eo remootant aux générations passées, on en découvre dans différentes contrées de l'Allemagne, des membres qui s'étaient voués à cet art. Il y en a eu en Bavière, à Neuöttingen, dans l'Oberphalz et dans le Innviertel. Louis Schwanthaler a reçu une éducation soignée. Son père, sculpteur de la cour à Munich, le fit étudier au gymnase, et ce fut la philosophie à laquelle il se voua plus particulièrement; plus tard le goût des arts devint chez lui prédominaot. Il voulut se faire peintre, et surtout peintre de batailles. Cette tendance, en prenant un caractére plus prononcé, fit naître en lui l'amour de la sculpture et la détermination de suivre dans cet art deux directions différentes: l'antiquité et le moyen-âge. Il fit ses premières études artistiques chez son père, et les contioua ensuite à l'académie, qu'il n'a quitté qu'en 1825.

Les entreprises grandioses du roi Louis lui fournirent l'occasion de satisfaire ses dispositions. C'est le roi lui-même qui a fait pour ainsi dire l'éducatioo de Schwanthaler, en graduant les commandes. MM. Klenze et Cornelius ont été des premiers à apprécier et à faire reconnaître le talent distingué de Schwanthaler, et en ont par là favorisé l'élan.

Depuis 250 ans, rien d'important n'avait été fait dans le goût du moyen âge; Rauch, de Berlin*, fut le premier qui en ne suivant ni la sculpture antique, ni Canova, ni Thorwaldsen, sut être caractéristique et fort, sans s'écarter de la nature et sans recourir aux formes et aux poses académiques ou conventionnelles; il fut le premier chez qui le type allemand, celui de Fischer, se retrouva, non pas comme un effet de l'imitation de ce dernier, mais par l'analogie qui existe entre ses seotimens d'artiste et l'époque glorieuse de Durrer. Les modifications qui sont nées de la marche des idées et de l'état présent de la société, rendent ces onvrages éminemmeot originaux et conformes au goût du public et des artistes allemands.

L'occasion de s'exercer dans le même genre a été offerte à Schwanthaler

---

* Ses premiers ouvrages remontent à l'année 1808

par la commande qui lui fut faite des statues des ancêtres du roi, destinées au Palais des Fêtes, et des modèles en petit pour les statues des peintres anciens les plus célèbres qui couronneront le faîte de la Pinacothèque.



RAPHAEL.
Gravé par Vogel, à Berlin.

Parmi ces modèles ce sont ceux de *Raphaël* et de *Michel-Ange* que je trouve les plus beaux et auxquels Schwanthaler lui-même accorde une juste préférence. Les deux gravures en bois que j'en ai fait faire et qui se voient ici, sont copiées sur les modèles d'après lesquels ces deux statues doivent être faites.



MICHEL-ANGE.
Gravé par Vogel, à Berlin.

Dans le style antique, son combat d'Hermann sur le frontispice du Valhalla*, sera de tous ses ouvrages le plus important. Comme sujets religieux, ce sont surtout le *Christ et les Apôtres* qu'il a faits pour l'église de Saint-Louis, et son *Crucifix en bronze* pour le maître-autel du dôme de Bamberg qu'il faut citer.

Les premières commandes qu'il reçut consistaient en monumens funèbres. Après cela, il fit pour le duc Maximilien de Bavière une suite de bas-reliefs, d'après ses propres compositions, pour servir à un surtout de table. En 1826,

* *Voyez* la lithographie du cahier.

il fit un premier voyage en Italie, que le roi, dans sa générosité, lui facilita par une subvention considérable. Il y alla une seconde fois, chargé des commissions du roi, et n'en est revenu que vers le commencement de l'année 1835. Il a, d'après cela, passé en tout près de trois ans en Italie.

Les *statues des ancêtres du roi*, qui ont été commandées à Schwanthaler, sont au nombre de douze. Elles ont dix pieds de haut; elles seront coulées en bronze et dorées au feu.

Les *statues des peintres* pour la Pinacothèque seront exécutées en pierres par d'autres sculpteurs: par Meyer, Schaller, Sanguinetti, Leeb. Les esquisses sont toutes de Schwanthaler, et elles n'ont qu'un pied de haut.

Schwanthaler a reçu encore la commande des groupes de figures pour le bâtiment destiné aux expositions, qui s'élevera en face de la Glyptothèque. Ces groupes se composeront de onze statues de marbre représentant des artistes qui offrent leurs ouvrages à la Bavière, personnifiée par une figure allégorique de grandeur colossale. Le trône que cette dernière occupera au centre de la composition, posera sur des lions, et la figure principale sera représentée avec un faisceau de couronnes, destinées à récompenser les arts.

Des deux reliefs qu'il a faits pour MM. Boisserée, l'un est tiré de la légende de Saint-Apollinaire, de Saint-George et de Marguerite, l'autre de celle de Sainte-Elisabeth et Saint-Egidius.

M. de Klenze possède de lui deux reliefs, *Bellérophon avec Pégase*, et *Thésée avec Hippolyte*. Il a fait plusieurs bustes en marbre de Carrare; il a fait aussi pour le prince Charles *Philoctète à Lemnos*, et pour le prince royal de Bavière *deux nymphes* de grandeur naturelle, destinées à orner la salle de bain à Hohenschwangau, et qui, en 1837, n'étaient encore que commencées.

Les statues de la fontaine Saalbrun ont été faites par des élèves de l'académie et d'autres sculpteurs, d'après des modèles de Schwanthaler et sous sa direction.

La frise représentant des *scènes mythologiques de Vénus* et qui se trouve au second étage du nouveau palais, est exécutée en plâtre, et elle est une des plus

riches compositions de Schwanthaler. Vous voyez Vénus posée sur une coquille que soutiennent des Néréides et des Tritons. Elle s'approche de l'île de Cypre; des jeunes filles vont, en dansant, au-devant d'elle pour la recevoir. Vénus déplore la blessure qu'Adonis reçut à la chasse. Vénus et Ares (Mars) retenus sur un lit par des liens. Le Dieu du soleil les surprend. Hephästos (Vulcain) amène les autres Dieux pour les rendre témoins de cette scène, qui se passe dans son atelier. L'amour de Vénus pour Anchise et le mariage de Pélée et de Thétis forment le sujet de la continuation de cette frise. Suit le jugement de Pâris; et enfin Jupiter caressant Vénus, sa fille la plus chère; elle est saluée par tous les habitans de l'Olympe; le Dieu du soleil sort des ondes et se transforme au milieu de la mer en Apollon Citharion ou Citharide (joueur de luth). Cette frise, haut-relief sur fond rouge, à la manière de Pompejanum, a 140 pieds de long sur 3 et demi de haut.

La plupart des ouvrages de Schwanthaler se trouvent dans les édifices royaux; ainsi c'est dans le nouveau palais que sont : les reliefs de la salle du trône d'après Pindare, les reliefs de Vénus (dont il vient d'être parlé), *les Cariatides* du grand escalier, *les Argonautes*, frise d'une des anti-chambres du roi, peinte à la manière étrusque, les compositions de fresque d'après Eschyle, Sophocle et Aristophane, et les bas-reliefs du vestibule.

La *statue de Shakspeare*, au théâtre, est aussi de lui.

Parmi les travaux qui ne lui ont pas été commandés par le roi, il faut compter : une frise en plâtre, dans le palais du duc Maximilien, longue de 150 pieds et représentant *les aventures de Bacchus*; des héros et des cavaliers pour le manège du prince de Tour et Taxis à Ratisbonne; différens ouvrages pour le comte de Schönborn; et beaucoup de monumens, de bustes, etc.

Ce n'est que depuis peu d'années que Schwanthaler a été nommé professeur de sculpture à l'académie de Munich.

Il est peut-être celui des artistes de Munich, dont la fécondité et la facilité sont les plus grandes, c'est aussi celui qui a fait les plus sérieuses études. Il ne me semble pas que Cornelius et l'école de Munich aient influé sur sa direction

et sur le style de ses ouvrages; je croirais plutôt y reconnaître l'influence de Thorwaldsen, et plus encore celle des ouvrages de l'antiquité; cependant, on serait injuste si on le confondait avec la masse des sculpteurs qui imitent Thorwaldsen d'une manière simplement matérielle, et dont le nombre est très grand à Rome comme ailleurs. Je n'entends parler que d'une imitation telle qu'elle peut s'accorder avec un talent si productif et si distingué. Les statues destinées au fronton du Valhalla, dont je donne la lithographie dans le cahier de gravure qui accompagne ce volume, forment l'œuvre la plus importante qui soit due à son imagination féconde et à son talent. On reconnaît facilement que les Eginites n'ont pas été sans influence sur cette composition, et cette circonstance fait honneur au goût de l'auteur, et ajoute au mérite de l'ouvrage. Ce n'est que le 25 février 1837 que le roi, après en avoir vu la petite esquisse, commanda définitivement cet ouvrage. L'autre fronton, quoique composé par Rauch, a subi divers changemens qui en font presque une œuvre de Schwanthaler; cependant il y a des figures qui sont restées absolument telles qu'elles ont été composées par Rauch; ce sont surtout la statue allégorique de la *Germania* et *deux guerriers*. Schwanthaler recevra pour ce travail 80,000 gulden, ou 160,000 francs. Dans cette somme sont compris les frais qu'il aura à supporter pour payer le transport du marbre et le travail de ses aides.

Nous allons nous arrêter au *combat de Hermann*, pour examiner le sens que Schwanthaler attache à cette composition. C'est l'auteur lui-même qui m'a fourni cette notice explicative. Il a cherché à relever par une signification historique, l'importance des figures dont ce relief, ou plutôt ce groupe de statues, se compose. *

Au milieu se voit, appuyé contre un tronc de chêne, Hermann représenté en héros, nu, et plus colossal que le reste des figures, avec le bouclier, l'épée,

* Les auteurs que Schwanthaler a consultés pour composer ces groupes, sont: Tacite, Cæsar, Valleius Paterculus, Dio Cassius, Diodore de Sicile, Suetone, et surtout les auteurs postérieurs, Georgius-Spatatinus Poëlice, Klopstok.

des anneaux sur les bras et les cuisses, et sur sa tête le casque antique de la forme de ceux que l'on trouve encore dans les tombeaux des anciens Germains; à ses pieds l'aigle, la hache et l'enseigne surmontée d'une main (*manipula*); son attitude est calme; à sa droite sont des chefs germains parmi lesquels on remarque dans toute sa force masculine, le Sicambre Melodes, qui avait excité la révolte et battu Solius (*clades cattiana*); derrière lui deux héros de sa nation et un barde qui adressa ses chants à Wodan, l'un des Dieux de ces peuples. Viennent ensuite deux scènes caractéristiques des usages originaires des anciens Germains : c'est d'abord une prophétesse qui apparaît comme un fantôme sortant d'une caverne fangeuse et se fait jour à travers les joncs (*Aurinia Alrune paludibus emersa*); l'autre trait caractéristique des mœurs de ce peuple est représenté par la figure la plus rapprochée de celle de la prophétesse, et qui est un monument érigé à l'honneur et à la bonté des femmes allemandes : une femme à genoux couronne le casque d'un guerrier mourant, et soutient sa tête de la main gauche; c'est un vieillard qui vient de conquérir une enseigne (*manipula*); la hache de combat repose dans sa main droite. L'autre côté de la composition, en commençant toujours par Hermann, est consacré aux Romains: la première figure est un *triarien*, genre de soldats qui prenaient seulement part au combat lorsque les troupes armées à la légère avaient vaincu ou avaient été vaincues. Cette figure montre que le combat est près d'être terminé. Un soldat armé à la légère (peut-être le brave Lucius Asprenatus) semble, en cédant le terrain, vouloir encore défendre Varus, qui se tue en se plongeant une épée dans le sein. Derriere lui un porte-étendard (*signifer*) mourant, emploie le reste de ses forces pour cacher son aigle dans le marécage: peut-être l'aigle de la 3e légion qui, ainsi que l'histoire le rapporte, ne fut ni pris ni retrouvé; un légionnaire est effrayé de l'approche des Allemands et de l'action de Varus, qu'il cherche a soutenir d'une main; le paquet placé près de lui, et renfermant une partie du butin, rappelle l'avidité de Varus et de sa légion qui avaient déjà pillé la Syrie. Pour faire allusion aux marécages de l'Allemagne, l'auteur a placé là un Romain enfoncé dans la bourbe et qui se relève avec peine; un porte-étendard, qui n'a plus sa *manipula*, termine le groupe.

Cette composition renferme 15 statues. Le fronton est long de 96 pieds. Le marbre est des environs de Schlanders, près Meran, dans le Vinschgau; le grain en est aussi compacte que celui du marbre de Paros, et tout aussi solide. Il est d'un blsne pur. Les travaux en marbre se font par des sculpteurs tirés des ateliers de Rome, Paris, Londres, Berlin, et par les hommes les plus habiles à creuser dans la pierre les points qui servent à déterminer la profondeur exacte à laquelle elle doit être dégrossie. Quelque grand que soit le nombre des sculpteurs que Schwanthaler emploie dans son atelier, on a toujours encore de la peine à comprendre qu'il lui ait été possible de produire tant d'ouvrages. Son activité tient du prodige : elle pourrait même paraître un danger.

XXIII.

SCHWANTHALER (COUSIN DU PROFESSEUR).

Schwanthaler, cousin du professeur, assiste ce dernier dans ses immenses travaux, et passe pour être fort habile.

XXIV.

STIGLMAYER (JEAN).

Stiglmayer, né à Fürstenfeldbrück, en 1791, inspecteur de la fonderie royale, est un des fondeurs les plus habiles.

J'ai cru ne pas devoir le séparer des sculpteurs.

XXV.

TÄGER.

XXVI.

WAGNER (MARTIN), DE WÜRZBOURG.

Wagner était âgé, en 1837, de 60 ans à-peu-près. Il fut long-temps peintre d'histoire, ainsi que nous le prouve son grand tableau de Schleisheim : *les héros devant Troie*, riche composition, dont les figures sont grandes comme nature. Une suite de dessins, simples contours, dont les sujets sont tirés du poème de Schiller, *les Dieux de la Grèce*, atteste son talent en ce genre. Ce n'est que vers l'an 1817 qu'il se voua à la sculpture et qu'il reçut la commande des bas-reliefs destinés à orner l'intérieur du Valhalla. Les modèles sont tous de lui ; l'exécution en marbre en a été confiée à différens sculpteurs.

XXVII.

WIDMANN.



CHAPITRE XI.

MUNICH. — L'ACADÉMIE.



L'ACADÉMIE et l'école de Munich sont deux choses distinctes.

On entend par l'école de Munich l'agrégation des peintres d'histoire, dont le talent s'est développé sous l'influence de Cornelius, et à qui le génie puissant de ce maître a imprimé un caractère de grandeur commun à tous, qui les distingue des autres peintres d'Allemagne. L'académie se trouve sous la direction de Cornelius; elle se compose de professeurs et d'un grand nombre d'élèves.

Les peintres qui forment ce que l'on appelle l'école de Munich, tout en respectant leur maître Cornelius, ne restent pas

tous également fidèles à la direction qu'il indique par ses ouvrages. Ils ne reconnaissent pas la suprématie de l'académie et n'en subissent l'influence qu'à quelques égards; il y en a même qui sont animés de sentimens hostiles envers elle, et seraient souvent disposés, par mauvaise humeur, à en renier tout-à-fait les principes lors même qu'ils les suivent par conviction et par penchant, ou par habitude, s'ils ont été élèves de l'académie et s'ils ont travaillé sous Cornelius. L'académie prépare une génération nouvelle d'artistes, elle leur donne les moyens d'entrer en lice. Les professeurs sont d'accord entre eux, et d'accord avec Cornelius sur les principes d'enseignemens.

J'ai déjà, en plusieurs endroits, fait connaître la nature des principes et la tendance de l'académie, mais je serai encore dans le cas d'y revenir dans ce chapitre. Son mode d'enseignement sera le sujet d'un examen spécial. L'alliance de l'académie, si scolastique, si exclusive de sa nature, avec des talens aussi indépendans, aussi variés, aussi originaux que Kaulbach, Folz, Schwind, Neureuter, avec les paysagistes, avec les peintres de genre, me paraît impossible; je crois que l'académie pourrait renoncer à vouloir les convertir, et devrait les regarder comme des brebis égarées, qu'il est inutile de vouloir ramener au bercail. Les brebis, à leur tour, fières de leur émancipation, s'occuperaient moins de l'académie, et la laisseraient user de la liberté qu'elles réclament pour elles-mêmes, ou plutôt qu'elles ont déjà conquise; mais malheureusement l'amour de la liberté n'est pas toujours seulement l'impatience de tout frein, il cache souvent l'envie de dominer.

C'est parce que l'école de Munich doit être considérée indépendamment de l'académie, que j'ai entrepris de traiter de celle-ci d'une manière tout-à-fait séparée.

C'est l'académie qui tient son existence morale de l'école, et non l'école de l'académie; comme les grammaires naissent des langues et en recueillent les règles, mais ne les font pas. Les grammaires n'empêchent pas le changement des langues, et les grammairiens ne peuvent s'empêcher de suivre ce mouvement. Dans l'académie réside le principe modérateur, conservateur, régu-

lateur; c'est en vain qu'on y chercherait le principe vivifiant et créateur qui se manifeste à Munich de toute part même chez les professeurs, mais chez ceux-ci comme appartenant à l'école de Munich, et non comme faisant partie du corps enseignant ou de l'académie. Ce principe vivifiant je le trouve surtout dans le roi, et il est tellement actif chez lui, tellement bienfaisant, tellement au-dessus des querelles et des petitesses, que toute chose, à Munich, croît et s'embellit, que les arts s'illustrent, en dépit des rivalités et des haines. C'est lui qui a allumé le feu sacré, c'est lui qui l'alimente; l'académie rôde autour du foyer, et elle en emporte de temps à autre quelques étincelles, qu'elle confie aux talens naissans qui se réunissent dans sou sein.

Au reste, je crois que l'académie, sous le rapport de l'activité qu'elle déploie et des principes qu'elle professe, mérite les plus grands éloges. Je ne lui ferai certainement pas un crime de ses doctrines, qu'elle délaie de mille manières et de ses principes, lors même qu'ils s'égarent dans les abstractions et dans le philosophisme. Cette marche est celle des académies, et lors même qu'elle resterait dans les plus justes bornes, elle ne manquerait paa d'encourir des reproches de la part de ceux qui vivent en dehors d'elle.

Il est certain que les préceptes de l'académie, loin d'étouffer les talens naissans, en préparent de nouveaux. Ces talens, une fois mis en liberté, répandront une clarté d'autant plus grande et plus belle, qu'ils auront été préservés de la fougue et de la licence à l'époque la plus décisive de l'éducation artistique.

On peut considérer le professeur Schlotthauer comme celui qui exerce sur l'académie l'influence la plua active et la plus bienfaisante. Il en est pour ainsi dire l'âme.

L'influence de Cornelius est celle des grands exemples; on peut bien dire que son génie plane sur les arts.

J'ai rencontré chez Schlotthauer des principes qui me paraissent garantir le succès de l'enseignement. On cherche beaucoup plus le développement de la réflexion et du sentiment chez les élèves, que celui de l'imagination et de

la facilité; la correction du dessin et le style, leur paraissent plus importans que la hardiesse de la touche et le prestige de la couleur.

On commence par dessiner d'après la bosse, et ce sont les sculptures antiques qui servent de modèles aux jeunes gens. On passe ensuite à la peinture, et là ce sont les meilleurs ouvrages de l'époque antérieure à Raphaël, qu'on offre à l'étude et à l'imitation des élèves. J'ai déjà dit que le professeur Olivier soutient que les arts forment une chaîne, qui ne peut sans danger être interrompue. Cornelius professe le même principe, et Schlotthauer en fait l'application au système qu'il suit dans l'enseignement. Cornelius va même jusqu'à soutenir, qu'il y a plus de talent et de mérite à rester fidèle aux types classiques et à suivre les exemples qui nous sont offerts par les grands modèles, qu'à s'engager dans une route nouvelle. Sans vouloir examiner si cet axiome est juste en principe, s'il serait utile d'en faire l'application et de vouloir l'étendre sur ceux dont le talent a pris un essor déterminé, je crois que dans une académie il ne peut qu'être utile, s'il est maintenu dans de justes bornes : je crois même qu'il est le seul qu'on doive enseigner. On est fondé à croire, que si le succès a été le résultat d'une marche pareille pour les grands talens qui illustrent notre époque, les mêmes principes doivent être également utiles aux jeunes élèves, qui veulent se lancer dans la carrière des arts.

En effet, voilà les phases que l'art moderne a parcourues en Allemagne : l'antique a commencé par être l'objet de leur culte, ensuite est venu l'*Altdeutsch* et le giottesque, et enfin chacun est entré dans la route qui lui était indiquée par ses dispositions naturelles. C'est cette marche qu'ont suivie Cornelius, Wach, Begass, Schnorr, Schik et beaucoup de leurs émules. Si c'est une erreur de l'académie, je la partage. Je pense qu'il faut prendre l'art à son enfance. L'art tend toujours à dépasser les limites du goût et de la modération ; les plus grands maîtres de l'époque classique paraissent, dans leurs premiers ouvrages, timides et naïfs, et ce n'est que progressivement qu'ils sont parvenus à exercer leur art dans les dernières limites qui leur a été donné d'at-

teindre, dans les limites, au-delà desquelles se rencontrent l'exagération et le mauvais goût; mais ceux qui de prime abord ont atteint ces dernières limites, les ont bientôt dépassées. La caractère grave et grandiose dont les formes extérieures des chefs-d'œuvre de l'antiquité fournissent l'exemple, sont certainement les meilleurs modèles pour arriver à l'entente et au sentiment du style, pour arriver au dessin pur et ferme. Les exemples que la peinture des Italiens, avant Raphaël, fournit en grand nombre, sont essentiellement propres à préserver les artistes de l'audace, de la présomption et de la négligence; ils sont faits pour conserver à l'imagination sa pureté, pour développer les émotions intimes, le calme, les sentimens religieux: et ce sont ces sentimens dont l'influence sur la peinture s'est montrée la plus bienfaisante de toutes. Contre les principes de l'académie, en tant qu'on voudrait y donner une trop grande extension, j'aurais à objecter, que c'est en vain qu'on voudrait limiter ainsi l'action d'un talent qui est doué d'une grande force, qui a obtenu tout son développement, qui a le sentiment de ce qu'il vaut et qui possède les moyens de rendre avec puissance une idée grande. Il faut le laisser faire, et s'il fait de grandes et belles choses, qui n'ont pas été faites avant lui, son mérite à mes yeux n'en est pas moindre.

Uhland a dit: * « On ne saurait méconnaître le rapport de toutes les poésies « entre elles, mais on peut tout aussi peu nier l'existence d'une force créatrice, « qui agit isolément et produit sans cesse du nouveau. La transmission de gé- « nération en génération existe sans doute, mais il y a aussi pour la poésie, « une action libre, dans laquelle se meuvent les grands talens. » C'est, ainsi modifié, que le principe de Cornelius et de l'académie me paraît pouvoir être admis, c'est peut-être ainsi qu'ils l'entendent. Mais je l'ai déjà dit ailleurs, et je crois fermement que l'étude de Giotto, Fiesole, Perugino, Francia ne

* So wenig der allgemeine Zusammenhang aller Poesie zu mißkennen ist, eben so wenig kann die Schöpferkraft, die stets im Einzeln Neues wirkt, geläugnet werden. Es giebt eine Ueberlieferung von Geschlecht zu Geschlecht; es giebt eine freie Dichtung begabter Geister.

peuvent qu'être favorables aux premiers pas qu'un jeune homme fait dans la carrière des arts. C'est un préservatif contre la fougue, le dévergondage, les exagérations de la force et de la grâce.

Il m'arrive souvent de ne pas comprendre les doctrines. Ainsi, par exemple, il existe chez les professeurs une opinion que j'ai peine à m'expliquer et qui me paraît peu d'accord avec les principes de l'académie en général et sa direction. On est convenu ici de porter un grand respect au talent de Rubens. Il faut pourtant que mes impressions m'égarent beaucoup; car, malgré l'autorité de Cornelius et des académiciens, je ne puis m'empêcher de trouver que la direction que ce peintre a suivie, est la plus dangereuse de toutes, et que les résultats qu'il a lui-même obtenus, ne sont rien moins que satisfaisans et louables. Je ne méconnais pas dans ses productions innombrables un génie hardi et fécond, et un talent de composition éminent ; mais la plupart de ses ouvrages me paraissent entachés de négligence, d'exagération et de mauvais goût.

L'historique de l'académie que je vais donner ici, est extrait de l'ouvrage intitulé Münchens Kunstschätze, par Schottky, à l'article *Académie royale des arts.*

« Dès l'année 1770, on vit à Munich se réunir trois artistes, le peintre Wink, le sculpteur Boos et le stucateur Fruchtmayer, dans le but d'établir une école de dessin; entreprise, dans laquelle ils furent assistés par l'académie des sciences. L'électeur Maximilien III se montra favorable à cette nouvelle école. Il en nomma directeur un artiste appelé Fassmann, et y attacha comme professeur le peintre Oeffele; cependant ce ne fut que sous le roi Maximilien que cette institution acquit une plus grande importance. »

« Après que Pierre de Langer * et son fils Robert eurent été appelés à Mu-

* Jean-Pierre de Langer, né en 1758 à Kalkum, près de Dusseldorf, a étudié à l'académie de Dusseldorf. Il fut fait professeur en 1784; en 1789, directeur de l'académie; et en 1801, directeur de la galerie des tableaux. En 1786, il fit un voyage en Hollande, et un autre à Paris en 1788,

nich, en 1806, pour devenir, l'un directeur de la nouvelle académie et l'autre professeur de la peinture historique, on s'occupa avec zèle de constituer définitivement cette école, ce qui arriva en 1808. Ce fut le 13 mai de cette même année que le roi Maximilien rendit l'ordonnance qui en a fixé l'existence et l'organisation.

« L'académie ayant obtenu un surcroît d'activité et le nombre des élèves ayant augmenté, on fut obligé de bâtir de nouvelles salles.

« La section d'architecture obtint un beau local, dans lequel furent placés les ornemens antiques qui se composent de plus de cent morceaux et qui ont été moulés à Rome par l'architecte Nadi.

« Dès le commencement de l'existence de cette académie, les élèves furent tenus de dessiner avec la plus grande exactitude d'après des ouvrages des plus grands peintres d'Italie, Giotto, Raphaël et autres; et d'après l'antiqne comme d'après nature, aussi bien des têtes que des figures entières.

« Les superbes salles, contenant les plâtres, ont été ouvertes en 1811, et au printemps de la même année on commença à apprendre à peindre d'après nature.

« Un programme, portant la date du 1er juin de cette même année, fixa le 12 octobre ponr l'ouverture d'une exposition publique, qui devait durer cinq semaines.

---

pour y voir les chefs-d'œuvre de l'art. En 1806, il fut appelé à Munich et fait directeur de la nouvelle académie. Il a peint soixante-sept tableaux dont les principaux sont : quatre tableaux ponr une salle d'Amsterdam, *les muses*, *Thalie*, *Melpomène*, *Clio* et *Uranie*, figures plus grandes que nature; six tableaux *de la fable de Psyché* pour une salle de Barmen; un grand tableau d'autel pour l'église de l'école à Munich : son dernier ouvrage était *Jeanne Gray à la tour de Londres*.

Il a fait cinquante-deux portraits: des bustes, des figures en pieds, ou des tableaux de famille composés des plusieurs figures. Il a fait entre autres le portrait de la reine, lorsqu'elle était encore princesse royale.

Le nombre de ses gravures à l'eau-forte s'élève à quarante-quatre. Il a fait aussi un grand nombre de dessins.

Il mourut le 6 août 1824. Un article nécrologique consacré à cet artiste se trouve dans la Gazette universelle de l'année 1825, n° 61, ainsi que dans le Kunstblatt, n° 2, 6 janvier 1825.

« Comme institution d'enseignement, l'académie se divise en quatre sections principales : la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure.

« Le personnel de l'académie, à son origine, se composait de Pierre de Langer, directeur; Schelling, professeur et secrétaire général; Kellerhoffen, Robert de Langer, Haubl et Seidl, professeurs de peinture historique; Dillis, inspecteur de la galerie et professeur de paysage; le directeur Lamine, professeur de sculpture; Fischer, professeur d'architecture; Charles Hess, professeur de gravure.

« L'académie des arts obtint tous les droits et avantages d'une société savante. Elle fut déclarée indépendante des autres institutions scientifiques; elle fut placée sous la protection spéciale du roi et sous la surveillance du *Curatorium*, qui fait partie du ministère de l'intérieur. »

« En 1812, fut commandée la copie en plâtre d'un des chevaux de Montecavallo. En même temps on s'occupa d'élever la salle qui devait contenir ce colosse en plâtre et deux autres salles furent construites au-dessus de celle-ci. »

« Le *cheval de Montecavallo* arriva en 1814, en même temps que la *porte de Ghiberti de Florence*, et peu apres les copies des *apôtres* de Pierre Vischer. Lamine, qui mourut en 1817, fut remplacé comme professeur de sculpture par Eberhard, mais ce dernier eut la permission de rester à Rome jusqu'en 1818 pour terminer plusieurs statues.

« L'académie reçut, la même année, les copies des marbres d'Elgin.

« Ce ne fut néanmoins que sous le présent règne que cette académie reçut sa plus forte impulsion, que Cornelius en devint le directeur (1825), et que les places de professeurs furent successivement confiées à Amsler, Eberhard, Gärtner, Henri Hess, Schorn, Schnorr, Schlotthauer, Zimmermann.

« Les fonds de l'académie consistent dans un revenu annuel de 50,000 fl., cependant d'autres établissemens d'instruction publique ont part à ce revenu.

« Le bâtiment qu'elle occupe avait autrefois appartenu aux jésuites, et avait été construit pour ces derniers, par l'électeur Guillaume. »

En 1835, l'académie comptait 318 élèves, répartis dans les classes, ainsi qu'il suit :

Classe d'architecture	83
Salles de l'antique	165
1re classe de peinture	48
Sculpture	15
Gravure	7.

Schabet, qui, en 1835, était âgé de 20 ans, et Riedmüller, qui en avait 18, sont ceux qui se distinguaient alors le plus parmi tous élèves, et qui montraient les plus heureuses dispositions : le premier comme coloriste, le second sous le rapport de la composition.

Scherer, âgé de 20 ans, se distinguait aussi par son talent pour la composition.

Zinzmeister, Lange, Moralt et Hellweger, s'annonçaient comme coloristes.

CHAPITRE XII.

STUTTGARD.

STUTTGARD.

I. Bruckmann.
II. Danecker.
III. Diedrich.
IV. Fellner.
V. Gegenbauer.
VI. Hetsch.
VII. Schick.
VIII. Schmitzer.
IX. Steinkopf.
X. Wächter.
XI. Weitbrecht.

I.

BRUCKMANN.



SI on examine les ouvrages de Bruckmann (né en 1806 à Heilbronn, dans le cercle du Necker), on reconnait qu'il appartient à l'école de Munich. C'est dans cette dernière ville qu'il réside maintenant, et il en a été parlé en son lieu parmi les peintres d'histoire de l'école de Munich (Voyez CHAPITRE IV).

Bruckmanu avait mis à l'exposition de Stuttgard un tableau représentant *la mort de Barberousse*, qui m'a fait concevoir une idée favorable du talent de cet artiste.

II.

DANECKER (JEAN HENRI).

Danecker, né à Stuttgard, en 1758, est un des sculpteurs les plus renommés du midi de l'Allemagne. Stuttgard se glorifie de posséder plusieurs de ses ouvrages, parmi lesquels on cite surtout un *Christ*, qui se trouve dans une église de cette ville, et un *Amour*, qui orne une des pièces du château. J'ai déjà cité son *Ariadne* à l'article Francfort*. Cet artiste a été souvent l'objet des louanges les plus enthousiastes : j'en ai trouvé une qui porte ce caractère dans la Gazette universelle du théâtre de Vienne (*Allgemeine Theaterzeitung*). Voici comment cet éloge se termine: « Danecker, par ses incomparables ouvrages « de sculpture, s'est bâti un temple de gloire plus solide et plus durable que « les pyramides d'Egypte, et son front a autant de droits à une riche couronne « de lauriers que celui de Canova et de Thorwaldson. **

Dans ce même article je trouve l'énumération des principaux ouvrages de Danecker. Ce sont: *une statue de Cérès; un Bacchus; un Hector; le monument de Zeplin; les bustes de Lavater, Zumsteeg, Schuller, du roi Frédéric de Würtemberg; un Amour; une Psyché*, et *la statue colossale du Sauveur.*

III.

DIEDRICH.

Diedrich est né à Biebrach, et il était âgé, en 1835, à-peu-près de 44 ans.

---

* J'ai donné la gravure de cette statue dans le tome I, Chapitre IX, page 258.

** Danecker hat sich mit seinen unübertrefflichen Steingebilden den Tempel des Ruhms in solcher Kräftigkeit errichtet, daß dieser selbst Egyptens Riesenpyramiden überdauern wird, und der reiche Lorbeerkranz, welcher Canova's und Thorwaldsen's Stirne schmückt, darf mit gleichem Rechte auch seine Schläfe beschatten. C. F. Metzger (18 März 1834).

Son éducation d'artiste s'est faite à Munich, en Italie et à Stuttgard. Jeune, il n'est pas resté étranger à l'influence que les nouvelles notabilités de la peinture ont exercée sur les arts. Dans quelques-uns de ses ouvrages, il m'a semblé se complaire encore dans le style antérieur à Raphael ; dans d'autres, il ne trahit aucune affectation de ce genre. Plusieurs de ses ouvrages me paraissent bien dignes d'éloges; je citerai parmi ceux qui me semblent en mériter le plus:

Les Juifs se rendant à la terre promise, tableau qui se trouve placé au château de Stuttgard.

Un dessin, devant servir à un plafond d'église.

Les disciples à Emaüs, que je ne connais que par une lithographie.

Le triomphe de Bacchus, une des fresques du château de Rosenstein, et ses *Juifs*, offrent, dans beaucoup de parties, une pureté de style bien remarquable; mais j'ai été surtout charmé par son petit dessin représentant le *Vehmgericht*, tribunal criminel de l'époque de la chevalerie.

J'ai vu aussi chez lui, avec intérêt, un de ses premiers essais d'artiste, qu'il a fait même avant d'avoir appris à dessiner, c'est le *portrait d'une vieille femme.* Ce tableau montre la marche inévitable que les arts ont dû suivre à leur naissance chez les Allemands. A Byzance, cette impulsion avait sans doute un caractère différent; chez les Egyptiens cela a dû être encore autre chose. Chez tous les peuples, je crois, les arts ont montré toujours à leur origine de l'homogénéité avec le caractère national, et il y a, il faut en convenir, un génie propre anx diverses nations, un génie qui les accompagne à travers les siècles !

Deux beaux bas-reliefs de la façade du palais de Rosenstein, ont été exécutés, d'après les cartons de Diedrich, par les sculpteurs Distelbarth et Mack.

IV.

FELLNER, DE FRANCFORT.

Fellner est élève de Cornelius; en 1835, il était âgé à-peu-près de 30 ans.

Il y a douze ans, lors de mon passage à Munich, il était un de ceux dont le talent s'annonçait avec le plus d'éclat. J'ai conservé le souvenir de la vive impression que m'avaient faite alors ses dessins pleins de feu et de verve. On ne saurait assez regretter qu'il ne se soit pas essayé dans la peinture et qu'il ait consacré son talent à faire des compositions pour des almanachs ou autres livres de ce genre. Ces sortes d'ouvrages profitent en général bien moins aux arts qu'à la librairie. Un ouvrage de Görres, est orné de gravures qui ont été composées par Fellner. Il a fait des dessins dont les sujets sont tirés des *Nibelungen*. Je les ai entendu citer comme renfermant de grandes beautés. Kaulbach, entre autres, m'a parlé avec enthousiasme du talent de Fellner.

Quelques personnes considèrent comme la plus belle de ses compositions celle qui représente Criemhilde passant devant Hagen et Volker, suivie de ses Huns qui n'osent pas attaquer ces deux redoutables guerriers.

Parmi les gravures faites d'après les dessins de cet artiste, il faut citer : *Klaus von der Frühe* et *la pucelle d'Orléans*, de Görres.

V.

GEGENBAUER.

Gegenbauer, est né à Wangen sur le Bodensée; il était âgé, en 1837, de près de 40 ans. Cet artiste se trouve depuis quatre ans en Italie, aux frais du roi de Würtemberg. Les ouvrages que j'ai vus de lui à Stuttgard, indiquent un talent sur lequel l'Italie, ce pays à inspirations puissantes, ne peut qu'exercer une heureuse influence. Je citerai parmi les productions de Gegenbauer, *les fresques* du cabinet de la reine, au château de Rosenstein, et *la belle coupole* de la salle. Ces deux ouvrages ont de la grâce et ne sont pas dépourvus de style. Sous le rapport de la couleur, ils manquent peut-être de force et de vérité, mais non d'un certain charme. Dans le tableau représentant *Moïse*, qui

fait jaillir l'eau d'un rocher, Gegenbaner montre les mêmes dispositions que dans les fresques.

Il a fait une fresque transportable, représentant *Hercule et Omphale*, qu'on m'a citée comme un très bel ouvrage.

VI.

HENRI DE HETSCH, DE STUTTGARD.

Henri de Hetsch est directeur de la galerie de Stuttgard, et en 1837, il était âgé de 70 ans à-peu-près. Je trouve à cet artiste de l'analogie avec Wächter. M. de Cotta possède beaucoup de petites esquisses de lui. Le tableau représentant *Brutus et Porcia*, qui se trouve au château, me paraît peu digne d'occuper cette place; *le sacrifice de Pâques*, placé dans une autre pièce du château, est une composition agréable, dont l'exécution est bien supérieure à celle des autres ouvrages que j'ai vus de cet artiste. C'est sur la foi du concierge du château que j'attribue ce tableau à Hetsch.

VII.

SCHICK (THÉOPHILE).

Schick, né à Stuttgard le 15 août 1779, doit en grande partie sa renommée à son *Apollon parmi les bergers*. Au premier coup-d'œil jeté sur ce tableau, on comprend aussitôt les éloges dont ce peintre est l'objet de la part de tous les artistes de notre époque. Ce tableau est une riche composition, pure d'inspiration et de goût, grande de style. Il est permis de croire que les ouvrages de la seconde manière de Raphaël, n'ont pas été sans influence sur les

idées et sur les sentimens de Schick. Ce tableau est le sujet d'une des gravures qui accompagnent ce volume. Schick n'a peut-être pas influé sur la direction que les arts ont prise en Allemagne; mais il en a annoncé la tendance: il est pour l'Allemagne l'aurore de la nouvelle époque. Ce tableau est placé au château royal, et il en est, comme objet d'art, le plus bel ornement. Il avait appartenu à la famille de Cotta, et il a été cédé par celle-ci au roi de Würtemberg. Ce n'est pas sans connaître la grandeur du sacrifice, que M. de Cotta s'y est décidé; il l'a fait dans l'intérêt de la famille de Schick, à laquelle la mort venait de ravir son chef et son soutien.

J'ai vu du même maître, chez M. de Cotta, un portrait de sa mère, mais ce tableau est si fort au-dessous de celui dont je viens de parler, qu'il ne faut rien moins qu'une autorité aussi respectable que celle de M. de Cotta, pour faire croire qu'il est du même maître : et quand on le compare surtout aux superbes portraits des *filles de feu le ministre Guillaume de Humboldt*, portraits qui se voyaient à Berlin, dans la demeure de ce savant et illustre homme d'état, on est plus étonné encore, qu'il ait pu faire un portrait aussi médiocre.

Schick était élève de Hetsch. Il quitta Stuttgard en 1798 et fut se mettre à l'école de David. Il resta là jusqu'en 1802, époque à laquelle il retourna à Stuttgard; après un court séjour dans cette ville, il se rendit à Rome. Il y tomba malade et revint, en novembre 1811, à Stuttgard où il mourut le 7 mai de l'année suivante.

VIII.

SCHMITZER.

Schmitzer, né à Weingarten, près de Ravensberg, en 1792, est peintre de batailles et de chevaux. J'ai vu à Rosenstein plusieurs de ses tableaux qui retracent les *faits militaires*, auxquels les Würtembourgeois ont pris le plus de part dans les campagnes de 1814 et de 1815. Son talent est estimé de ses compatriotes.

IX.

STEINKOPF (FREDÈRIC THEOPHILE).

Steinkopf, paysagiste, est né à Stuttgard, en 1779. M. de Cotta possède plusieurs tableaux de cet habile artiste, à qui je connais peu de rivaux parmi ses contemporains, pour le genre de compositions lyriques dont les exemples nous ont été fournis par les Poussin et les Claude. J'en connais peu qui aient plus de style et qui soient plus poétiques. Sous le rapport du coloris, ses ouvrages ont aussi un mérite bien grand; ils réunissent au même degré l'harmonie et la vigueur des teintes. Les palais du roi et plusieurs maisons particulières de Stuttgard et des environs renferment des ouvrages de Steinkopf, mais les plus beaux que j'ai vus sont ceux que possède M. de Cotta. Alors même. que ses paysages sont copiés de la nature, le talent de l'artiste tend à les idéaliser, et il y réussit.

X.

WÄCHTER.

Wächter est né à Stuttgard, en 1762. Il a été intéressant pour moi de faire connaissance avec ce Nestor de la peinture moderne, si plein de bonhomie, de simplicité et de naïveté. Il est la preuve vivante des efforts que les arts avaient à faire pour entrer dans la voie du bon sens, du bon goût, de l'étude approfondie de la nature, de la réflexion, des sentimeus intimes. Toutes ces qualités se trouvent indiquées dans les compositions de Wachter; cependant ses ouvrages ne me satisfont pas sous tous les rapports. La pensée est toujours belle, mais les formes et la couleur trahissent souvent l'insuffisance des moyens. Wächter n'appartient à aucune école et à aucune époque, comme il n'appartient à aucune académie et n'a reçu de la cour ni charge, ni titre. Ce vigoureux

athlète s'est présenté seul et sans armes, pour lutter contre le mauvais goût qui avait envahi le dernier siècle, contre la minauderie et la boursouflure. Il n'a connu d'autre guide que sa réflexion, sa volonté et l'élan de son intelligence ; nul moyen, nulle règle, nul encouragement ne sont venus appuyer ses efforts. Ses sentimens d'artistes participent, il me semble, de ceux de Karstens (mort en 1798), dont il parle souvent avec prédilection, comme de celui des peintres de son temps, qui a le premier indiqué aux arts en Allemagne une route nouvelle et meilleure.

J'ai vu chez lui, au château royal, chez M. Breger, inspecteur de la poste, et chez M. de Cotta, plusieurs ouvrages, qui ont fait naître en moi les impressions que je viens de signaler. Je citerai quelques-unes de ses compositions :

Job avec ses trois amis, figures de grandeur naturelle;



JOB AVEC SES TROIS AMIS

Gravé par Lacoste, à Paris.

Cette composition a été inspirée par le passage suivant de la Bible :

« Ils étaient assis devant lui pendant trois jours et trois nuits, et ils ne lui ont « pas parlé. »

Cimon, fils de Miltiade ;

Les âges, représentés par plusieurs figures dans une barque.

XI.

WEITBRECHT.

Weitbrecht, sculpteur, vivait à Stuttgard ; il y est mort, si je ne me trompe, en 1836. Le Würtemberg a été sa patrie. Il a orné une des salles du château de Rosenstein, près de Stuttgard, d'une frise qu'on dit être d'une composition très originale. Je dois l'avoir vue, mais je n'en ai pas conservé le souvenir. Les sujets de cette frise sont des compositions champêtres dans les *quatre saisons.* On voit que ces sujets appartiennent au genre, mais il y a, à ce qu'on m'assure, de la noblesse dans la manière dont ils ont été traités. Je crois qu'il en existe des contours gravés. Un livre d'ornemens, dont il est l'auteur, est regardé comme une production utile.

Le château de Rosenstein est situé à peu de distance de Stuttgard et renferme plusieurs beaux tableaux de genre, entre autres des Weller et des Neher. Ce bâtiment offre de l'intérêt sous le rapport architectonique, et le pays qu'il domine est un des plus riches et des plus beaux que l'on puisse voir. Le jour où j'ai visité cet édifice royal, l'atmosphère était brûlante, le lointain et les nuages se confondaient dans une vapeur bleuâtre ; cependant la verdure et les fleurs,

sur le premier plan, avaient conservé toute leur fraîcheur. Ce paysage réunissait des beautés, qu'on ne croit pouvoir rencontrer que sous le ciel d'Italie, tout en conservant celles qui sont propres à notre climat. Le souvenir d'une vue aussi majestueuse et du tableau de Schick, joint à celui de l'hospitalité, que j'ai rencontrée à Stuttgard, de la part de MM. de Cotta et de Reischach, ne se présenteront jamais à ma mémoire, sans me faire éprouver les plus vifs regrets de ne pas m'être arrêté plus long-temps dans cette ville.

CHAPITRE XIII.

NUREMBERG. AUGSBOURG. RATISBONNE.

NUREMBERG.

Dürer.
Fleischmann.
Fus.
Geisler.
Hans von Kulmbach.
Hirnschrot.
Kellner.
Klein.
Kraft.
Kreul.
Maurer.
Meyer.
Pens.
Perleberg.
Poppel.
Reindel.
Rorich père et fils.
Sandrart.
Sauterleute.
Scheufelein.
Wagner.
Wiessner.
Wilder.

AUGSBOURG.

Amberger.
Carius.
Eigner.
Geyer.
Kager.
Neuss.
Veit.
Seebald.
Schnitzler.
Zimmermann.

RATISBONNE.

Kransperger.

NUREMBERG. *



LA ville de Nuremberg est très ancienne et a gardé l'apparence de son ancienneté. Elle est la patrie de Dürer et de Fischer, elle a d'admirables vitraux, de belles églises gothiques, une maison de ville d'une riche architecture, dont la salle principale est ornée de peintures de Dürer, exécutées sur le mur. Elle possède des collections particulières précieuses et deux musées, dont l'un appartient à l'état, l'autre à la ville, et qui tous deux renferment beaucoup d'objets du plus grand intérêt.

Nous citerons quelques-uns des tableaux du château.

Ce château est, lui-même, un des monumens les plus curieux et les plus anciens de l'Allemagne;

* Le 28 septembre 1838

il remonte à l'an 1000, et les deux chapelles qui sont construites l'une au-dessus de l'autre, portent, surtout d'une manière bien frappante, le cachet de leur ancienneté.

Le tableau représentant le fameux banquet appelé Schwedische Friedens-Bankett, a été peint ici même par SANDRART, en 1650. Ce peintre célèbre et fécond a été tout ce qu'il pouvait être au milieu des mauvais exemples dont il était entouré; plus encore que par ses tableaux, il est connu par son bel ouvrage sur les arts libéraux. On remarque dans le tableau de Sandrart beaucoup de portraits des personnages les plus connus de cette époque, entre autres celui de Piccolomini et de Charles Gustave, comte palatin, plus tard roi de Suède. Le portrait du général Schirmer, par PENS, élève de Dürer, qui a vécu en Italie et qui a connu Raphaël, se voit également dans cette collection; il porte le cachet de l'influence de l'Italie sans perdre tout-à-fait le caractère allemand; sa date est, je crois, de 1540.

J'aime moins un autre élève de Dürer, tel qu'il se fait connaître ici: c'est SCHEUFELEIN; au reste, il est juste d'observer qu'un ou plusieurs faibles ouvrages peuvent bien faire naître une présomption défavorable, mais ne justifieraient pas une condamnation définitive. Dürer, lui-même, dans deux de ses tableaux qui se voient ici, les *portrait de Charlemagne* et de *l'empereur Sigismond*, tous deux d'une authenticité indubitable, ne me paraît pas à la hauteur de sa réputation; cependant ces deux tableaux n'ont pas porté atteinte à sa gloire.

Quant à Scheufelein, je dois convenir qu'il ne s'est point acquis le droit de me charmer; peut-être est-ce parce que je ne connais pas ceux de ses ouvrages qui ont fondé sa réputation d'artiste.

J'ai été bien plus disposé à admirer les tableaux qu'on m'a dit être les ouvrages du plus célèbre élève de Dürer, de HANS VON KULMBACH. Pens ne lui était pas, il est vrai, inférieur, mais il s'était approprié le style d'Italie, et il appartenait davantage à ce pays, tandis que Kulmbach se montre toujours également attaché aux préceptes et aux exemples de son maître. Ses ouvrages dans cette galerie sont: une belle *Déposition; quatre Saints*, deux sur chaque pan-

neau, portant la date de 1523; *une Descente de croix; saint Nicolas*, en costume épiscopal; et un *saint roi;* ces deux derniers m'ont surtout paru admirables.

Cranach, le fils (1550 — 1560), se fait connaître ici d'une manière très avantageuse par sa *Vénus et l'Amour.* Le même sujet, traité par le père, a moins satisfait mon goût.

Deux tableaux dans le style byzantin se recommandent à l'attention des amateurs. Ils proviennent de l'église Saint-Laurent, qui a été commencée en 1270 et terminée en 1460.

Les deux panneaux de Wohlgemuth (1480 — 1516), maître de Dürer, sont très intéressans; ils représentent *saint Martin avec saint Wenceslas, et sainte Elisabeth avec sainte Barbe.* La pièce du milieu est un morceau de sculpture en bois d'une époque plus ancienne.

On voit là, aussi une autre sculpture, sur bois de l'année 1480 que j'ai trouvée très belle: elle représente le jugement dernier.

Les vitraux de couleur de MAURER sont dignes d'admiration sous le rapport de la richesse des sujets et de la beauté des couleurs: ils le sont moins par leur composition, par le style et par le dessin. On n'a pas lieu de s'étonner des défauts de ce célèbre artiste, quand on pense qu'il vivait vers l'an 1600, époque désastreuse pour les arts en Allemagne.

La plus grande illustration pour Nuremberg c'est DÜRER; et le plus précieux souvenir qui se soit conservé dans cette ville est un de ses plus beaux ouvrages, le *portrait de Holzschuher*, qui existe encore dans la même famille et qu'on pourrait appeler intact, si on n'avait malheureusement recouvert le fond du tableau d'une nouvelle couche de couleur grise et uniforme. Rien de mieux n'a été fait dans le genre des portraits. La tête et les draperies sont modelées avec soin, et sont terminées dans leurs plus petits détails; cependant il ne faut pas croire que dans ce portrait et en général dans tous ses ouvrages, Dürer montre un soin trop minutieux et semblable à celui qu'on remarque dans les portraits de Denner; Dürer conserve toujours, dans ses ouvrages, ce certain caractère de grandeur qui constitue le peintre d'histoire.

Ce portrait garde, je crois, sous le rapport du fini et du modelé, la plus juste mesure; c'est un portrait modèle.

Il existe ici un album, appelé Album de Dürer (Dürer'sches Stammbuch) qui a été formé en 1828 et qui renferme un grand nombre de dessins et de gravures d'artistes allemands de notre époque, dont l'énumération servira de complément aux notices que cet ouvrage est destiné à fournir sur le grand nombre d'artistes qui vivent maintenant en Allemagne.

Parmi les dessins, j'ai remarqué ceux qui suivent :

De Baux (Raymond), de Berlin. *Bataille de la Belle-Alliance*, dans le genre de Monten.

Beck, peintre de la cour de Dessau. *Tête du Christ*, grande comme nature.

Brauer (Frédéric-Guillaume), de Leipzig. Sujet tiré du *Caron de Göthe*. Composition grandiose, belle ordonnance; dans plusieurs de ses parties, très bien dessiné.

Dietze (Auguste), à Leipzig. Le *Christ à Emmaüs*.

Eberhard (K.), professeur à Munich. L'*Adoration des Mages*, grande lithographie, les clairs relevés d'or, composée dans la manière des anciens ouvrages d'Italie antérieurs à Raphaël. On ne peut rien voir, dans ce genre, de plus intéressant et de plus beau; le sentiment qui domine dans cet ouvrage est tout-à-fait semblable à celui qui remplissait l'âme de Raphaël dans sa jeunesse. Il existe une analogie frappante entre cette composition et l'adoration des Mages de Raphaël qui se voit à Berlin, tableau *à tempori*, provenant de la famille Ancajani de Spolète. J'ai donné à l'article Eberhard, chap. IV, une gravure représentant le groupe qui occupe le milieu de cette composition.

Fendi, de Vienne. Joli dessin, sujet aimable, fait dans le genre des lithographies françaises.

Grimm (Louis), de Cassel. *Une Charité* avec cinq enfans; dessinés à la mine de plomb.

Hermann (Charles), de Breslau. Le *Christ sur la croix*, *la Vierge et Saint-Jean*.

Hofel, de Neustadt, près de Vienne, professeur connu par ses gravures sur

bois. Son échantillon de gravure enluminée, montre que la gravure sur bois pourrait être d'une heureuse application pour rendre les belles peintures sur verre qui s'exécutent maintenant à Munich. Cet artiste a obtenu, sur bois et sur ivoire, des résultats qui, sous le rapport de la finesse de l'exécution et de la précision, ne sauraient être surpassés dans aucun pays. Sous le rapport de l'effet pittoresque, de la légèreté, de la grâce, de l'esprit, ces ouvrages ressemblent peu à ceux de France ou d'Angleterre : il faut dire que la tendance n'est pas la même.

KLEIN (J.-A.) de Nuremberg, peintre de bétail. Ses aquarelles et ses tableaux à l'huile manquent peut-être de facilité de touche et d'effet pittoresque; on pourrait les trouver froids de ton, timidement et péniblement terminés, mais ses gravures à l'eau-forte et ses dessins à la plume sont beaux comme des Van der Velde ou des Berghem.

Klinski, architecte à Ulm. *Un caveau.*

De Klöber (Auguste), de Berlin. La *toilette de Venus*, dessin au crayon; composition et exécution heureuse.

Kolbe (Charles), de Berlin. Sa *mascarade* montre de l'analogie avec *le Faust* de Cornelius.

Krause (Guillaume), de Dessau. Dessin à la Sépia, *une mer orageuse*, les vagues frappent un rocher. Cela est saisi avec esprit, d'un bel effet, bien senti : c'est un charmant dessin.

Langer (Robert de), de Munich (Voyez chapitre iv). *L'Inhumation du Christ;* composition sage, noble, qui donne la mesure du talent de l'auteur et lui assure une place distinguée parmi les artistes de notre époque. J'ai placé à l'article qui lui est consacré, la gravure de cet ouvrage.

Seidler (Louise), de Weimar. *Sainte Elisabeth* distribuant du pain aux pauvres; jolie lithographie.

Schnorr (Guy Jean), de Carolsfeld, directeur de l'académie de Leipzig. *Le Christ adolescent* au milieu des docteurs juifs.

Schulze (Jean-Charles), de Dantzig. Aquarelle, fort agréable, représentant *un site d'Italie.*

WIESSNER (C.), de Nuremberg. Paysage en gouache.

Wintergerst, professeur à Dusseldorf. *L'apothéose de Dürer*, aquarelle; composition symbolique.

La collection des gravures modernes contenues dans ce même album de Dürer, donne les noms de beaucoup d'artistes dont quelques-uns sont morts depuis peu.

Axmann, à Vienne. Plusieurs belles gravures d'après Rubens. Il grave aussi le paysage.

Benedetti, à Vienne. Portraits.

Beyer, à Vienne.

Buchhorn, à Berlin. Un portrait.

Buser (Frédéric), à Aarau en Suisse. Genre.

Duttenhofer, de Stuttgard. Architecture.

Dworzak (Adolphe), de Vienne. Figures, chevaux, paysage.

Ender, de Vienne, très distingué comme paysagiste.

Eisner (Joseph), de Vienne. D'après André del Sarto.

FLEISCHMANN, à Nuremberg. Petits portraits, manière pointée.

Forster. Il vit à Paris. Son beau portrait de Dürer et d'autres ouvrages sont fort remarquables. Il grave dans le genre français ; c'est un des graveurs les plus distingués, parmi ceux que ce pays possède en si grand nombre, et assurément c'est beaucoup dire.

Frommel, de Calsruhe. Grand paysage dans le genre de Haldenwang.

Geil (Guillaume), de Munich. Gravure à l'eau-forte, scène du *carnaval de Rome*.

GEISLER (Frédéric), à Nuremberg. Paysage, bétail, chevaux.

Haldenwang, de Carlsruhe. Grands paysages.

Hoffmann, de Vienne. Petits sujets.

Höfel, de Neustadt, près de Vienne. Il en a été question plus haut. Des oiseaux morts gravés sur cuivre sont le plus beau des ouvrages que je connaisse de lui. Ils sont d'un travail qui réunit l'effet et l'harmonie à la plus belle et la plus soigneuse exécution.

Hyrth, de Vienne. Manière pointée, portraits.

Jung, à Vienne.

KLEIN, de Nuremberg. Eaux fortes. Il a déjà été question de lui en parlant de ses dessins.

Kowatsch, de Vienne. Gravures d'une petite dimension.

Leipold, de Vienne. Sujets historiques et portraits.

MEYER (Charles), de Nuremberg. Petites gravures.

Montmorillon, de Munich. Portraits.

Müller, professeur à Stuttgard, est un habile graveur. La gravure que j'ai vue de lui dans l'album de Dürer a été faite d'après Hondhorst. Il est père de celui qui a gravé la Madone de Raphaël de Dresde; il a fait plusieurs ouvrages fort remarquables, entre autres le *portrait de* son maître *Wille*, la *bataille de Bunkershill* en Amérique, le *portrait de Louis XVI*, etc., etc.

Müller, à Carlsruhe. Le *Rheinstein* gravé sur acier; d'une belle exécution.

Passini, de Vienne. Dans le genre de *Stöber*.

Prestel (Catherine), de Francfort-sur-le-Mein. Elle et son mari, qui était également graveur, sont morts. Ils ont gravé d'après Dürer et d'après d'autres maîtres, et ont publié des séries de gravures.

POPPEL, de Nuremberg. Paysage; il grave très bien sur acier.

Rahl (Charles), de Vienne, d'après Kraft. Charmante composition tirée de *Manfred de Byron*; belle gravure.

Schenk, de Brunswik. Petites gravures.

Schüler, de Carlsruhe. Portraits.

Schütze (Louis), de Dresde. Paysage.

Schütze, à Vienne. Paysage.

Stöber (François), de Vienne. Sujet de calendrier. Une jolie figure de femme dans le genre des *Keepsakes* anglais.

WAGNER, à Nuremberg. Manière pointée, portraits.

Weiss, de Vienne. Même sujet et même méthode.

WILDER, à Nuremberg. Architecture gothique et paysage.

WITTICH, à Berlin. D'après un dessin à la plume de Schinkel; gravure à l'eau-forte imitant parfaitement l'original.

Le docteur Campe, libraire, possède de beaux tableaux attribués à Dürer, à Cranach et à d'autres maîtres célèbres. Parmi tous ces tableaux, dont quelques-uns sont fort curieux, j'ai remarqué un très beau *Bonifazio*, qui m'a paru d'une authenticité incontestable. M. Campe a réuni aussi un grand nombre de beaux vitraux.

Le marchand Hertel possède un grand nombre de tableaux d'artistes modernes et principalement de ceux qui demeurent à Nuremberg, et dont voici les noms:

FUS, peintre d'histoire.

HIRNSCHROT, peintre sur porcelaine.

KLEIN. Nous l'avons déjà cité plusieurs fois. M. Hertel possède de lui un *bivouac de cosaques* et des *paysages* avec des figures et du bétail.

KREUL. Genre; termine ses ouvrages avec un grand soin.

PERLEBERG. Genre.

En fait d'anciens tableaux, Hertel a *un saint Hermite*, de l'Espagnolet, qui m'a paru authentique.

La peinture sur verre est cultivée avec succès à Nuremberg, mais d'après une méthode différente de celle que l'on suit à Munich dans les grands travaux commandés par le roi. Là, ce sont de véritables mosaïques en verres de couleur, sur lesquelles les ombres sont appliquées, et ce sont des ouvrages d'une grande dimension; ici, ce sont des espèces de miniatures sur du verre blanc. A Munich aussi, comme nous l'avons déjà vu, MM. Boisserée font faire dans le même genre, des copies d'après quelques tableaux anciens qui faisaient partie de leur collection. M. Hertel possède une longue suite de vitraux; sur lesquels se trouvent représentés des sujets tirés de la vie de la sainte Vierge, que M. SAUTERLEUTE a copiés d'après les gravures sur bois d'Albert Dürer.

KELLNER est également habile dans cette partie. J'ai vu de lui des peintures sur verre, avec lesquelles peu de vitraux anciens pourraient soutenir la comparaison.

Le nombre des élèves de l'école polytechnique qui se forment dans les différentes parties de l'art, s'élève à près de 50.

Le graveur REINDEL est directeur de l'école des arts; le mérite et l'importance de ses gravures lui ont valu une juste célébrité en Allemagne. Il est également distingué comme dessinateur, et son grand dessin représentant *la belle fontaine* (schönen Brunnen), située sur la grande place, est digne d'éloges. Il a représenté le même sujet dans une grande gravure. Son *portrait du roi en pied et en costume royal*, *les apôtres Pierre et Paul*, d'après Dürer, et *la bénédiction de l'enfant*, d'après Hess, qui se voit dans le cahier qui accompagne ce volume, sont au nombre de ses plus importantes gravures. Reindel n'a pas été sans influence sur le zèle qui se montre ici de toutes parts pour la conservation des monumens anciens. On restaure tout, on remet tout à sa place; on refait à neuf ce qui ne peut plus être raccommodé. Ce mouvement est devenu général. Aussi voit-on peu de villes, dans quelque pays que ce soit, qui offrent un tableau plus curieux des temps passés; peu de villes qui, sous ce rapport, présentent plus d'accord et d'harmonie. Pour rendre l'illusion parfaite, il ne faudrait que faire habiller les hommes d'après la mode de ce temps-là.

L'église de la Sainte-Vierge a été intérieurement repeinte et redorée à neuf. Cette restauration n'a pas été exécutée au hasard; on a suivi scrupuleusement les traditions, les indices qu'on pouvait encore apercevoir dans différens endroits, et les exemples qui s'étaient conservés ailleurs.

L'église de Saint-Laurent, qui est parfaitement entretenue, mais qui intérieurement a une teinte unie, me satisfait davantage. Celle de Saint-Jacques a été repeinte à neuf; cependant on n'y voit pas le même luxe de couleurs et de dorures que dans celle de la Vierge.

J'ai connu à Nuremberg, il y a 16 ans, le peintre RORICH, qui copiait avec un rare talent, les tableaux de l'ancienne école allemande, surtout les Cranach. Il savait si bien leur donner l'apparence de la vétusté que bien des connaisseurs y ont été trompés. Il a entre autres répété plus de vingt fois *Catherine, duchesse de Saxe*, femme de Henri-le-Pieux, et fille de Magnus de Meklembourg, tenant par la main son fils Maurice de Saxe, encore enfant, en faveur de qui Charles-Quint exhéréda la ligne Ernestine, qui était la branche aînée, et donna l'électorat, en 1547, à ce même Maurice, qui était de la branche cadette, appelée Albertine. Beaucoup de personnes prétendent avoir l'original, tandis qu'ils ne possèdent qu'un *Rorich* bieu frais sur une planche vermoulue. Ce Rorich (que j'ai connu il y a 16 ans) est mort, mais son fils passe pour être aussi habile que lui. Il faut dire qu'aucun des deux ne voulait tromper personne, et qu'ils ne vendaient jamais leurs copies pour des originaux; mais je connais tel marchand, qui abuse de la crédulité de ses chalands, et qui fait passer pour des originaux les copies qu'il a fait faire chez Roricb le père, ou chez son fils.

La galerie de la chapelle Saint-Maurice est composée de tableaux, dont une partie appartient au roi et une autre à la ville. Je m'abstiendrai de faire l'énumération des maîtres dont tous ces anciens tableaux portent les noms, mais je dois dire que je connais peu de collections qui m'ait plus vivement intéressé et qui offrent un ensemble plus satisfaisant. Le local est on ne peut plus heureusement choisi et éclairé; il est tout-à-fait analogue à la destination que le roi vient de lui donner.

Parmi le grand nombre de curiosités dont quelques-unes ont déjà été citées plus haut, je dois surtout recommander a l'attention des voyageurs, les magnifiques vitraux de l'église de Saint-Laurent, les ouvrages sculptés en pierre, en bronze et en bois qui ornent cette église, le tombeau de Saint-Sebald qui se voit dans l'église de ce nom et qui est l'ouvrage de Pierre Fischer, et les travaux de Kraft.

Dans un ouvrage qui est destiné à faire connaître l'état des arts modernes,

il serait trop long de parler de tous les monumeus de la fin du xve et du commencement du xvie siècle, qui se trouvent réunis en grand nombre dans cette ville. A tous ces monumens se lieut les noms des Haller, Tucher, Holzschuber, Grundherr, Pirkheimer et de beaucoup d'autres, dont l'illustration est inhérente à celle de cette ancienne cité. Nuremberg, qui fut pendant plusieurs siècles une ville libre de l'empire, se distinguait parmi toutes les autres par son activité commerciale et industrielle, par ses richesses et par son amour pour les arts.

Nuremberg a été, en 1826, le théâtre d'une fête célébrée en l'honneur de Dürer; des artistes en grand nombre sont venus de toutes les parties de l'Allemagne pour y assister : c'est de cette époque que date l'origine de l'album de Dürer. On avait le projet de former une grande association des arts pour toute l'Allemagne; les élèves de Cornelius, Hermann, Eberle, Stilke, Kaulbach, Felner, se sont le plus intéressés à cette entreprise. On voit encore à Nuremberg les transparens qui ont été faits pour cette fête. Felner est l'auteur de la composition qui représente Dürer allant en apprentissage chez Wolgemuth. Les épousailles sont de Kaulbach; Éberle a représenté, dans la pièce du milieu, une figure allégorique de l'art, au pied de laquelle il a placé Raphaël et Dürer se tendant la main. Stilke a aussi fourni un transparent. Je ne regrette pas que cette association n'ait pas réussi : il me semble que la manière dont les choses subsistent maintenant, est la plus favorable possible. Deux grandes écoles, toutes deux nombreuses, actives, déjà illustres, qui n'ont rien de commun entre elles, ni sous le rapport des intérêts, ni sous celui des principes; quelques autres villes où on cultive les arts avec succès; plus de vingt associations des arts (Kunstvereine) comptant vingt mille membres et rapportant près de 100,000 écus; ce sont là des résultats dont on peut être satisfait, et que la grande association générale de l'Allemagne ainsi centralisée, n'aurait certainement pas produits.

AUGSBOURG. *

Je laisse à cette courte notice, la forme qu'elle a reçue à son origine : je ne ferai que la copier d'après mon journal.

Le couvent de Sainte-Catherine, qui contient une vaste galerie de tableaux et où l'on a transféré en 1835 l'école des arts, a été construit de l'an 1230 à l'an 1239. Les annales de ce couvent en attribuent la fondation à plusieurs hauts personnages des époques les plus reculées, et citent parmi celles qui y ont le plus contribué, la comtesse Christine de Wallenbourg du pays de Souabe, qui vivait vers l'an 1228, et Adélaïde comtesse de Burgau. Les terres appartenant à ce couvent, et qui formaient un revenu de 60 à 80 mille florins par an, ont passé à l'état par décision du gouvernement. Sur ces revenus l'école polytechnique a été dotée de 27,000 florins. Le bâtiment qui est fort vaste vient d'être restauré à grands frais. L'école polytechnique se trouve réunie à l'école d'agriculture et d'industrie pour le cercle supérieur du Danube, et elle est dirigée par M. Leo. L'école de dessin ne comptait que douze élèves. La galerie se compose des tableaux du musée de la maison de ville, et sera augmentée d'un grand nombre de tableaux tirés du château de Schleishem, de la collection Boisserée et du musée de Munich.

Les artistes les plus connus qui habitent cette ville sont :

Le professeur VEIT peintre d'histoire.

Le professeur GEIER, chargé d'une partie de l'enseignement à l'école polytechnique et peintre de genre.

NEUSS graveur de la cour; il est l'auteur de plusieurs belles médailles, et grave aussi sur pierre.

EIGNER, inspecteur de la galerie, restaurateur de tableaux; il peint dans le genre de Vanderwerf et de Mieris.

SCHNITZLER, peintre d'objets inanimés.

Le ferblantier CARIUS fait des ouvrages en fer blanc qui lui méritent le titre

---

* Le 26 septembre 1836.

d'artiste : des figures et des ornemens où l'on découvre du goût et une entente assez remarquable des belles formes.

Un orfèvre nommé SEEBALD fait des ouvrages en argent qui sont dignes de continuer la juste renommée que la ville d'Augsbourg avait autrefois acquise dans cette partie, et qui était reconnue de toute l'Allemagne.

Le docteur Werner possède un ancien tableau italien d'une grande beauté, dont le coloris rappelle les plus beaux ouvrages de Christofano Allori, mais dont la composition paraît être antérieure à l'existence de ce maître. Ce tableau me fait l'effet d'un anachronisme, et il est resté pour moi une énigme.

On voit à Augsbourg les premiers ouvrages du professeur Zimmermann, qui sont bien loin d'avoir le mérite des fresques que cet artiste a exécutées à Munich sous la direction de Cornelius.

Rien n'est beau comme l'immense tableau de Gaspard de KREYER élève de Rubens, que j'ai vu à la maison de ville, et qui a été depuis transféré à la Pinacothèque de Munich. Ce magnifique tableau provient à ce que l'on m'a dit de la galerie de Dusseldorf. Il me semble que Kreyer, dans cet ouvrage, s'est élevé à la plus grande hauteur qu'aucun des élèves de Rubens ait jamais atteinte. On voyait dans le même local, un immense tableau de Charles Oignani, et un autre de Lanfraneo.

Les ouvrages en bronze, ou en plomb, les fontaines publiques ainsi que les peintures à fresques qui ornent les murs extérieurs des maisons, sont bien dignes d'attention; cependant ces objets appartiennent en grande partie à une époque de l'art où le goût s'était déjà éloigné de la réserve, de la simplicité, et du sentiment pur, qui distinguaient l'époque de Raphaël et d'Albert Dürer. Les sujets sont pour la plupart allégoriques, ou s'ils sont historiques, ils manquent de cette sévérité de style qu'on aimerait à rencontrer dans toute production qui est du domaine de l'histoire. Parmi les fresques, il y en a de KAGER qui vivait vers l'an 1570 et d'AMBERGER élève de Dürer.

La cathédrale est un antique bâtiment dont la construction remonte à l'an 748. La partie qui renferme l'autel est de l'an 1410. Le côté opposé a été con-

struit en 1048 par l'évêque Alexandre. Je rapporte au surplus ces données historiques comme elles m'ont été fournies, sans en garantir l'exactitude.

Cette église renferme plusieurs objets fort curieux, un beau tableau d'Amberger, des vitraux de couleur représentant des figures isolées d'apôtres presque aussi grands que nature et qui portent le caractère du style byzantin d'une manière frappante. Un siège en pierre paraît plus ancien encore.

RATISBONNE.

KRANSPERGER, de Ratisbonne, mérite d'être cité parmi les bons peintres de genre de la Bavière. Ses paysages ont aussi beaucoup de mérite. Il montre de la prédilection pour les sujets tirés des mœurs tyroliennes. La cathédrale est un des plus anciens, des plus grands et des plus beaux monumens de l'architecture gothique. Elle renferme de magnifiques tombeaux et des vitraux de couleurs, restaurés avec le plus grand soin; la munificence royale y a ajouté des fenêtres entières qui ont été faites nouvellement dans les ateliers de Munich, et dont j'ai parlé au chapitre VIII. Ces nouveaux vitraux ont été les premiers essais en grand de la peinture moderne sur verre. On peut suivre dans ces ouvrages importans les progrès que cet art a faits en peu d'années à Munich, sous les auspices du roi Louis. La peinture sur verre est maintenant parvenue à la plus grande perfection qu'elle ait jamais atteinte dans aucun pays, et à aucune époque.

Le portail byzantin de l'église du couvent appelé Schotten Kloster, est très curieux et il est d'une belle conservation.

La collection de tableaux du prince de Tour et Taxis, renferme plusieurs ouvrages modernes fort distingués, de Weller, Petzl, Gauerman, Beyer, Maes, etc.

Le Walhala est situé à une lieue de Ratisbonne. Ce bâtiment nous a déjà occupé au commencement de ce volume; il est dignement placé près de cette ville antique et sur les bords du Danube.

CHAPITRE XIV.

CARLSRUHE.

CARLSRUHE.

Féodor.
Fohr (frères).
Fries.
Haldenwang.
Kuntz (C.).
Moosbrugger.
Zoll.

Koopmann.
Kuntz (R.), fils.
Meichelt.
Rottmann.
Weber.
Weller.
Winterhalter.

Dietz.
Ellenrieder.
Fohr.
Frommel.
Götzenberger.
Gräfle.
Grund.
Helmsdorf.
Kirner.

Balbach.
Bergmüller.
Eisenlohr.
Fischer.
Hübsch.
Lotsch.
Raufer.
Weinbrenner.

CARLSRUHE.*



N dit que les ménages dont on parle le moins sont souvent les plus heureux. Cette observation peut s'appliquer au pays de Bade. Dès l'année 1818, on y vit se former, par les soins du directeur de la Galerie Frommel, la première société des arts de l'Allemagne, qui aussitôt obtint l'appui du Grand-Duc régnant, alors margrave. Ce symptôme de l'amour des arts et de leur renaissance a devancé tout ce que les autres parties de l'Allemagne ont vu éclore dans ce genre, et on a pu se convaincre que, dans notre pays, ce sentiment n'est ni exclusif chez un petit nombre de personnes, ni éphémère, et qu'il ne se borne pas à être contemplatif; la preuve est que cette société a marché de pair avec celles du reste de l'Allemagne qui sont venues après elle, et qu'on vit ici en peu de temps se former des artistes distingués, tels que C. Kuntz, E. Fries, Rottman, les graveurs Haldenwang, Frommel, et l'architecte Hübsch.

* Ce chapitre, écrit en 1837, est l'ouvrage d'un habitant de Carlsruhe.

Jusqu'ici c'est dans le paysage que les Badois se sont distingués le plus, et la raison en est toute simple : ils n'ont eu jusqu'ici que peu d'occasion de s'exercer dans la partie historique, tandis que l'autre genre se trouve plus encouragé; d'ailleurs la nature qu'ils ont sous les yeux est si riche et si belle !... Le Grand-Duc régnant fournit maintenant aux artistes les occasions de s'exercer dans la peinture historique, et il montre chaque jour le desir de favoriser le progrès de tout ce qui est beau et bon : il nous le prouve par ses commandes, par ses achats d'objets d'art, et par la construction d'un nouveau bâtiment de l'académie; aussi sommes-nous autorisés à espérer que nous verrons bientôt beaucoup d'artistes obtenir, dans le genre historique et dans toutes les autres parties de l'art, des succès durables. Nous allons nous occuper avec plus de détail des artistes du pays de Bade ou de ceux qui ne lui appartiennent pas, mais qui s'y sont distingués par leurs travaux; nous prions tous ces artistes de prendre les critiques que nous pourrions être dans le cas d'exprimer comme prouvant notre confiance dans leurs forces, et le desir que nous avons d'exercer sur eux une influence bienfaisante.

FÉODOR (J.) mort en 1827, était kalmouck de naissance. On a lieu d'être étonné qu'un homme appartenant à un peuple de mœurs si sauvages et d'un extérieur si repoussant, ait réussi à reproduire des formes caractérisées selon nos idées et notre goût. Tel il s'est montré à nous dans ses *bacchanales*.

FOHR (C.) de Heidelberg, mort en 1818, a déployé dans ses compositions un des plus grands talens des temps modernes. Il montrait autant de facilité pour les figures que pour le paysage. L'auteur de ce chapitre a vu de lui à Rome, un léger dessin à la plume représentant *sainte Élisabeth distribuant des aumônes*, qui lui semblait porter le cachet de l'originalité et d'un génie inventif, si, toutefois, on entend par le mot génie, le don de saisir un sujet d'une manière immédiate. Mozart nous fournit un exemple de cette conception immédiate. Il disait de lui-même, qu'avant d'écrire un morceau de musique, il lui semblait le voir écrit tout entier. Une pareille puissance créatrice a quelque chose de divin, car, chez Dieu, la volonté et l'action de créer sont simultanées. Jamais

quelqu'un qui a le tact juste et fin ne se méprendra sur des productions pareilles, sur des productions qui sont le fruit d'une inspiration spontanée. Fobr mourut trop tôt pour avoir pu justifier toutes les espérances qu'il avait fait concevoir.

FRIES (Ernest) est né à Heidelberg le 22 juin 1801, et il est mort le 11 octobre 1833. Il a montré déjà dans ses premiers ouvrages, ce don de saisir et de rendre les idées qui, plus tard, l'a élevé au-dessus de beaucoup de ses contemporains. Il serait difficile de trouver chez un artiste plus de sûreté d'exécution et plus de preuves d'un regard pénétrant, qu'on n'en aperçoit dans ses magnifiques dessins. Son coloris en outre, était charmant, sa touche franche, et selon la nature de l'objet, son pinceau était bardi ou délicat; cependant il n'a jamais considéré la partie technique de l'art comme un bnt, mais bien comme un moyen. A un dessin correct il joignait un talent fort distingué pour la couleur, une grande entente du clair-obscur, et un amour pour l'art qui ne lui permettait pas de négliger aucune partie de l'objet qui l'occupait. On regrette que les commandes qni lui ont été faites aient toujours porté sur des paysages-portraits, cependant il a su leur imprimer le caractère d'un véritable ouvrage de l'art *. Sa mort a été précoce, et il fut généralement regretté. S'il avait eu le temps de terminer plusieurs de ses admirables compositions, on aurait reconnu par la richesse et l'originalité de ses conceptions, que ses capacités intellectuelles égalaient son babileté tecbnique. Il a laissé après lui des ouvrages qui lui assurent un nom bistorique et une célébrité durable. Parmi eux, je citerai un paysage qui appartient à M. de Mitcbels à Heidelberg, et qui montre combien dans ses compositions, son point de vue était élevé, et quelle habileté de pinceau il avait acquise. Plusieurs de ses plus beaux paysages se trouvent à Hambourg, entre les mains du sénateur Jenisch, qui lui avait commandé cinq tableaux à-la-fois. Fries était un bel bomme, grand de taille, for-

* L'auteur de ce livre ne partage pas cette opinion, ainsi qu'on a pu le voir dans plusieurs endroits du premier volume et de celui-ci; il fait grand cas des paysages-portraits; mais il voudrait qu'ils ne fussent pas privés de vie, et que la nature fût saisie dans son sens le plus élevé et le plus secret.

tement constitué, habile dans tous les exercices du corps, il avait une physionomie fine, qui était le miroir de son intelligence vive; il était rigide envers lui-même et envers les autres dans ses jugemens et ses exigences. Son père qui habite Heidelberg, possède un grand nombre de superbes dessins de lui.

HALDENWANG, de Durlach, mort en 1831, est si généralement connu par ses gravures de paysages qu'il serait superflu de s'engager dans nne appréciation détaillée de la nature de son talent. Dans ses gravures, le noir et le blanc disparaissent aux regards du spectateur, et nous croyons que c'est sous le rapport technique, le plus grand éloge qu'on puisse faire d'une gravure ou d'un dessin; c'est ainsi que, dans les tableaux, le coloris le plus vrai et le plus beau, est celui qui fait oublier les couleurs et la palette. Haldenwang avait de plus le talent de rendre de la manière la plus heureuse, le vaporeux des paysages de Claude Lorrain. Si nous osions blâmer quelque chose chez lui, ce serait la répartition défectueuse de ses clairs : de quelque part que vienne la lumière, les bords de ses feuilles se détachent toujours en clair. Il y a encore à dire de lui qu'il était le meilleur homme du monde, et qu'il jouissait de l'estime générale.

KUNTZ (Charles), de Manheim, mort en 1830, était sans contredit, un des meilleurs peintres de bétail de l'Allemagne, et sous le rapport de la naïveté, qui nous paraît être une qualité essentielle dans ce genre d'ouvrages, il ne peut être comparé qu'avec les anciens Flamands. Comme homme, il était dit-on, simple et naïf, et ce sont ces qualités qui distinguent aussi ses compositions. Sa touche était parfaite, son dessin d'une précision qui atteste une modestie d'enfant; on n'aperçoit nulle recherche dans son faire; c'était toujours l'objet qui l'inspirait; jamais la présomption n'en détruisait le charme, comme c'est si souvent le cas dans d'autres ouvrages de ce genre. Toutes ces qualités donnaient à ses tableaux une valeur que le public reconnaissait en les lui payant à des prix élevés. C'est moins le génie qu'un talent aimable qui distinguait cet artiste; ses compositions n'étaient pas grandioses; elles avaient plutôt le caractère de l'idylle, et on est d'autant plus disposé à en apprécier le mérite, qu'à cette époque l'art n'était

pas pour ainsi dire encore sorti de son long sommeil. Ses productions ont le mérite, chaque jour plus rare, de faire oublier l'auteur pour ne faire apercevoir que l'ouvrage. Puissent tous les peintres modernes porter à la nature autant de respect que lui, car le rapport entre celle-ci et l'artiste, est le même qui existe entre Dieu et l'homme. Si l'artiste éprouve devant la nature du respect et de l'amour, ces sentimens lui en feront indubitablement comprendre et saisir toutes les beautés; si au contraire l'orgueil la lui fait négliger, il en sera de lui comme de l'athée dont le sentiment s'engourdit et s'éteint.

MOOSBRUGGER (Frédéric), de Constance, mort en 1830, âgé de 26 ans, était un peintre de genre très habile, dont les meilleurs ouvrages sont malheureusement peu connus. Son talent se distinguait par l'absence de prétention, par la vérité avec laquelle il concevait, composait et exécutait ses sujets, sans que pour cela, il le cédât à qui que ce fût, sous le rapport de la facilité de touche. Ses travaux ont de la simplicité, ils sont consciencieux, et parlans d'expressions. Quelques-uns de ses ouvrages sont très beaux sous le rapport du coloris.

ZOLL de Donauschingen, est mort en 1833. Il a été assez long-temps inspecteur de la galerie de Manheim. Il a donné une preuve de son talent pour les sujets mythologiques, par un tableau qui ne me semble pas tout-à-fait achevé, et qui représente *Hercule et Hébée.* Il est à regretter pour lui et pour l'art, qu'il ne se soit pas borné à ce genre de compositions, parce qu'elles lui réussissaient mieux que les sujets bibliques, dont on voit des échantillons à l'église protestante de Carlsruhe.

Nous allons maintenant nous occuper des artistes vivans:

DIETZ (F.), de l'Oberland. Il a été question déjà de ce jeune homme aux chapitres IV et VII, comme peintre d'histoire et comme peintre de bataille. Ses premiers ouvrages font naître de lui une opinion favorable, et prouvent surtout son talent pour les compositions à grands mouvemens; ce sont: *la mort de Piccolomini*, *la mort de Pappenheim* et *l'assaut d'une fortification turque*

près de Vienne, sous le commandement du margrave Louis-le-Fort. Ce dernier tableau a été fait pour le grand-duc de Bade. Les compositions de Dietz sont pleines de vigueur, de vivacité et d'âme. S'il y a un reproche à leur faire, c'est que l'harmonie des teintes et la noblesse du dessin, ne s'y rencontrent pas toujours; mais quand on se trouve en présence de ses tableaux, on en aperçoit à peine les défauts, et on trouve que les qualités que Dietz possède, ne sauraient s'apprendre, tandis que celles qui lui manquent s'acquièrent toutes. Le plus grand danger qu'il court, c'est de devenir maniéré; jeune comme il est, il doit éviter de tomber dans ce défaut. Il était, en 1837, sur le point de se rendre à Paris, et je ne sais si je dois l'en féliciter, car je crains que sa facilité n'y prenne un développement trop grand. A Paris, nos jeunes gens prétendent apprendre à dessiner, à peindre, ils y vont en un mot pour apprendre *le faire;* mais s'ils parviennent à faire comme les Français, ce qui ne leur arrive pas souvent, ils n'en conservent pas moins leurs idées allemandes, car un talent qui est jeune et qui n'est pas encore développé, a beau se sentir entraîné vers une méthode spirituelle et piquante, il reviendra toujours aux qualités qui sont propres à sa nationalité. Pourquoi ne pas aller plutôt en Italie où le sérieux de l'art servira toujours de préservatif contre la direction des idées dans lesquelles le *moi* domine? Dietz a trop de talent pour ne pas intéresser tous ceux qui aiment les arts, et ce serait bien dommage, qu'il donnât dans de sérieux écarts. *

ELLENRIEDER (Mlle MARIE), de Constance, dont il a déjà été parlé dans le chapitre IV de ce volume, mérite aussi de trouver place ici. Quand on considère les difficultés qui s'opposent aux études d'une femme dans le domaine de la peinture historique, on a lieu d'admirer les résultats qu'elle a su obtenir, et on ne peut que les attribuer aux plus éminentes dispositions naturelles. Le pays

* Le tableau que Dietz doit avoir fait à Paris et qui s'est vu à l'exposition de Berlin en 1838: *La mort de Gustave-Adolphe à la bataille de Lützen*, n'est pas fait pour diminuer les craintes que l'auteur de cet article a exprimées.

de Bade possède plusieurs de ses tableaux qui en fournissent la preuve. Ses deux productions les plus distinguées sont : *le martyr de Saint-Etienne* qui se voit dans l'église catholique de Carlsruhe, et *une madonne avec l'enfant Jésus et deux enfans de chœur*, de grandeur naturelle, qui se trouvent dans le château du grand-duc. Elle cherche à imprimer à ses sujets un caractère de douceur, et il nous semble, qu'une femme ne saurait mieux faire. Ses personnages ont toujours une expression pure et délicate : peut-être, pour notre goût particulier, sont-ils empreints de trop de sentimentalité. Elle réussit mieux dans les figures de femmes que dans celles d'hommes. Plusieurs de ses ouvrages lui assurent une célébrité durable. La physionomie de mademoiselle Ellenrieder annonce l'imagination dont elle est douée; sa tournure est d'accord avec l'expression de sa figure, et sa modestie ajoute à son amabilité.

FOHR, frère de celui dont nous avons parlé plus haut, est paysagiste; on peut voir l'article qui le concerne au chapitre V.

FROMMEL (C.), né à Birkenfeldschlofs, est directeur de la galerie. Elève de Haldenwang il a acquis une réputation aussi grande que son maître. Nous pouvons, ce nous semble, nous dispenser d'entrer dans de longs détails sur la nature de son talent comme graveur de paysage, car il nous est permis de supposer que, parmi le grand nombre de gravures qu'il a exécutées, il y en a qui sont tombées sous les yeux de nos lecteurs et leur ont fait paraître le talent de Frommel comme un des plus distingués dont l'Allemagne ait à se glorifier. Depuis plusieurs années, Frommel a introduit dans le pays de Bade, et y a en quelque sorte naturalisé la méthode de graver sur acier, qui n'a été jusqu'ici d'un usage général qu'en Angleterre. Outre qu'il a montré par beaucoup de gravures son habileté dans cette partie, il a fondé une école où sont occupés près de trente jeunes gens; et ce qui prouve le mieux son talent d'enseignement, c'est que ses élèves trouvent de l'occupation en Angleterre, et que des artistes anglais très habiles, viennent travailler dans son atelier et sous sa direction. Dans les dernières années, Frommel s'est remis avec zèle à la peinture à l'huile, et il y a fait des progrès qui prouvent avec quelle facilité

il passe d'un genre à l'autre. Ses progres seraient plus grands, peut-être, s'il lui était possible d'abandonner tout-à-fait le burin, voire même de l'oublier. Son plus grand mérite est de puiser ses inspirations dans la nature, et de chercher à s'en rapprocher le plus possible : son talent est essentiellement aimable.

Il ne nous suffit pas d'avoir rendu justice à l'activité que Frommel a déployée comme artiste, il nous faut encore parler de l'influence qu'il a cherché à exercer sur les arts en général. Nous avons vu déjà que c'est par ses soins que le Kunstverein du pays de Bade s'est formé; placé à la galerie comme directeur, il a pu se rendre utile d'une manière générale. Il a rencontré chez son souverain l'amour des arts et le desir de leur être utile, et il n'a pas cessé de lui en fournir les occasions. La galerie de tableaux et le cabinet de gravures (ce dernier se compose de 15,000 pièces) n'étaient pas, à son entrée dans la direction, rangés avec méthode. Il a mis de l'ordre dans ces collections, il les a augmentées; et par des restaurations faites avec habileté et précaution, il a sauvé de la ruine beaucoup de morceaux précieux, entre autres, un magnifique Backhuysen. Il est à souhaiter que les fonds nécessaires pour exercer une activité si utile ne viennent jamais à lui manquer.

GÖTZENBERGER qui appartient aussi au pays de Bade, a déjà trouvé sa place dans le chapitre XI, tome I.

GRÄFLE ou GREFLÉ (Albert), de Freibourg, dont il a déjà été question au chapitre VI, montre un talent agréable. Sa facilité le rend quelquefois superficiel, mais on a vu à la dernière exposition de Carlsruhe un tableau représentant *la mort du Tasse,* effet de nuit, d'un ton vigoureux et transparent, dans lequel se trouvent des figures vraiment saisissantes*. Nous trouvons surtout admirable le moine qui pose la main sur la poitrine du mourant, qui semble épier les derniers battemens de son cœur et, levant les yeux vers le ciel, voudrait suivre du regard l'âme qui s'envole. On voit encore dans ce tableau *deux moines à genoux*

* Ce tableau a déjà été cité au Chapitre VI.

qui prient avec ferveur. La figure du Tasse, qu'un rayon de lumière éclaire, n'est cependant pas suffisamment modelée, ce qui surtout devrait être chez un moribond, mais je ne trouve que cela à y redire; et dans tous les cas, ce tableau est bien digne d'être rendu public par une lithographie. Puisse Gräfle s'en tenir toujours à des sujets aussi nobles : son talent fécond est d'une nature trop élevée pour jamais avoir besoin de recourir à des sujets qui ne le sont pas, ou à des sujets légers.

GRUND est Autrichien de naissance. Dans ses portraits il montre un talent peu commun à saisir et à rendre d'une manière piquante les ressemblances. Les poses de ses figures sont aussi originales et aussi caractéristiques, que la manière d'éclairer ses sujets est frappante. A côté de cela, il possède une grande habileté de pinceau, qualité qui au reste ajoute rarement à la valeur intrinsèque d'un ouvrage de peinture. Ses portraits sont exécutés à la manière des esquisses; méthode qui est si fort de mode aujourd'hui et qu'exige peut-être souvent l'impatience des personnes qui posent. Ses tableaux de genre ont moins de vogue, et on pourrait en induire qu'il faut à son talent des modèles vivans.

HELMSDORF, de Magdebourg. Il a déjà été parlé de cet artiste dans le premier chapitre du premier volume; cependant comme il demeure depuis plusieurs années à Carlsruhe, nous devons aussi en faire mention ici, et nous le ferons d'autant plus volontiers qu'il nous semble qu'on ne lui a pas rendu justice dans l'article que nous venons de citer. Il a été nommé peintre de la cour, et a exécuté plusieurs paysages qui montrent un soin si grand, et une précision si profondément réfléchie, qu'ils peuvent sous ce rapport servir de modèle : tout connaisseur saura sans doute découvrir et apprécier ces qualités dans ses ouvrages; mais ce soin et cette précision, ne les pousse-t-il pas trop loin?.... Il est difficile et même souvent impossible, que l'effet général ne souffre d'une exécution trop minutieuse des détails, et c'est ce que l'on reproche souvent avec raison à Helmsdorf. Nous pensons qu'il en est de lui comme de Denner, qui, à force de s'occuper des pores de la peau, et de chaque poil de la barbe, perdait de vue l'effet de l'ensemble; mais nous croyons en même temps qu'il

serait plus facile à Helmsdorf de dissimuler le penchant et la faculté de réfléchir et de s'appliquer outre mesure, que d'acquérir cette faculté, au degré nécessaire si elle lui manquait. Du reste, nous devons avouer que notre opinion particulière est très peu favorable à l'excès du soin en peinture. Une ressemblance telle que nous la présente le miroir, est le but auquel cherchent à atteindre beaucoup de peintres modernes, et Helmsdorf est de ce nombre; mais il en est d'une pareille imitation comme d'une traduction littérale : ce n'est pas toujours celle qui rend la pensée de la manière la plus fidèle *. Le plus grand résultat que l'on puisse obtenir, n'est pas de répéter les détails avec un soin minutieux, mais bien de faire oublier la matière, et de faire dominer le sens qui règne dans l'objet que l'on cherche à reproduire. On peut bien dire que les Flamands cherchaient à ressembler à la nature, cependant eux aussi ils ne faisaient que des créations nouvelles dans le sens de celles qu'ils avaient sous les yeux : ils montraient autant de talent à savoir omettre des détails qu'à les répéter. Il serait superflu d'observer que nous n'avons pas l'intention de rapetisser le mérite de Helmsdorf, mais plutôt de lui dévoiler une erreur qui nous parait gêner son talent et qui est un véritable danger.

KIRNER, de Furtwangen **, dans la forêt noire, se trouve maintenant à Rome. Il s'est fait d'abord connaître avantageusement de ses compatriotes, par un tableau représentant *un Suisse qui, revenu dans sa patrie, rend compte de la révolution de Juillet.* Quiconque connaît le pays des montagnes, et voudra se placer par l'imagination au milieu de ces nombreuses familles qui ont une même maison pour demeure, reconnaîtra combien cette scène est fidèle. Le garçon qui est sur le devant, sa tartine à la main, et qui à force d'écouter, oublie de la manger, est tout-à-fait naturel : ce tableau tient de Vilkie sous le rapport du ton, et c'est un des meilleurs tableaux de genre dont nous ayons

* Le miroir rend tout, les formes et l'expression; aussi l'auteur de l'ouvrage ne peut se ranger à l'avis de l'auteur de cet article.

** *Voyez* Chapitre VI.

connaissance. Kirner peint avec facilité, sans que pour cela il affecte jamais cette facilité, ou qu'il en abuse. Il a envoyé de Rome deux petits tableaux, dont l'un est malheureusement encore une scène de bandits. Tous deux sont transparens de ton, mais ils ont moins de valeur intrinsèque sous le rapport de l'exécution, et moins d'intérêt sous le rapport de la composition, que la scène du Suisse. Nous nous sentons d'autant plus disposés à adresser cette observation à l'artiste, que nous estimons son talent à la hauteur d'entreprises plus élevées, et nous croyons lui rendre service en lui faisant observer que la région où nous venons de le rencontrer, est au-dessous de celle où son activité artistique devrait s'exercer.

Nous croyons dans l'intérêt de l'art et des artistes, devoir rendre compte ici d'une idée que nous a suggérée le grand nombre de tableaux de genre, de scènes populaires d'Italie et du Tyrol, et d'histoire d'amour ou de brigands, que nous voyons éclore chaque année. Nous voudrions que le genre ne débordât pas l'histoire *. Nous croyons que le seul moyen de donner une direction salutaire aux premiers efforts des jeunes gens, serait d'exiger d'eux que, pendant les premières années de leur séjour en Italie, ils copiassent des tableaux de grands maîtres. Il faudrait que le choix fût d'accord avec les dispositions de l'artiste. C'est de cette condition qu'il conviendrait de faire dépendre les secours qu'on aurait résolu de leur accorder. Quiconque a été en Italie, saura combien de temps les artistes perdent en hésitation, et combien il y en a qui ne se déterminent à prendre enfin les pinceaux en main, que pour pouvoir prouver à leurs protecteurs qu'ils font quelque chose, et pour faire durer les secours. Un jeune peintre qui aurait copié un grand maître conserverait toujours une impression profonde de ce premier effort, et certainement il lui en resterait assez de sérieux dans l'esprit, pour ne jamais plus choisir légèrement les sujets de ses compositions.

* L'auteur de l'ouvrage ne croit pas qu'il faille tirer les gens de l'atmosphère qui convient le mieux à leur constitution ; mais la suite de ce passage lui paraît renfermer un conseil salutaire.

KOOPMANN (J.-H.-C.), d'Attona, près de Hambourg, passe pour un artiste réfléchi et fécond qui, de l'avis de Cornelius et d'Overbek, mérite d'être rangé parmi les plus habiles peintres bibliques. On lui reproche, avec quelque justice, que l'esprit chez lui prend uoe part trop graode à ce qu'il fait. Cependant, quels que soient ses défauts, si défaut il y a, tout le monde reconnaît dans ses ouvrages l'élément saos lequel un tableau sacré ne saurait avoir de valeur : je veux dire le sentiment religieux. C'est la présence de cet élément qui saos doute fit dire à Overbeck lorsqu'il vit le premier ouvrage de Koopman « qu'il sou« haiterait à chaque peiotre qui commence sa carrière, d'avoir un tableau pareil « dans son atelier. » Le tableau eo question est *une Madonne avec l'enfant Jésus*, et il appartient au peiotre Veit à Rome. Il a peint pour l'église de Forbach dans la vallée Murgthal deux tableaux d'autel : *une conception* et *un saint Wendelin*. Il reçut ensuite pour l'église protestante de Carlsruhe, la commande de cinq camaïeux, doot les sujets se rapportent à la passion et à la résurrection de notre Seigneur. Il est redevable à soo souverain de l'occasion qu'il a eue de s'exercer aussi dans le domaine mythologique et allégorique, d'abord dans le château de Bauschlott où il a représenté en grisaille et en forme de bas-relief, les principaux traits de l'histoire de Psyché; puis daos deux salles do palais de Carlsruhe où il a exécuté des peintures du même genre dans lesquelles sont représentés allégoriquement le souverain et le peuple. De l'avis des connaisseurs qui ont vu ces ouvrages, il o'a pas été moins heureux dans ces derniers travaux que dans les sujets bibliques. Les portraits que j'ai vus de Koopmaoo prouvent qu'il cherche avec un soin égal à reproduire la vérité d'expression comme la vérité des formes.

KUNTZ (R.) de Carlsruhe, peintre de la cour, fils de celui dont il a été question plus haut, peint les chevaux. On remarque dans ses études et dans ses esquisses du talent à saisir la nature sur le fait; dans ses tableaux achevés, il nous paraît moins heureux.

MEICHELT (H.) de Lörrach, mootre dans ses paysages, sous le rapport de la composition et des lignes, un élan qui a de l'analogie avec celui qui distingue

Kock. Ses dessins nous plaisent mieux que ses tableaux : ces derniers manquent de transparence.

ROTTMANN (aîné), paysagiste, se trouve à Munich, et pour cette raison, il en a été parlé au Chapitre V.

VELLER, peintre de genre, se trouve à Munich, et il en a été parlé au Chapitre VI. Cependant, comme il est peintre de la cour de Carlsruhe, et qu'il expose souvent ses ouvrages dans cette ville, nous croyons devoir revenir sur lui. Nous dirons donc, qu'il montre une conception vive et une exécution facile et sûre à-la-fois, qualités qui ne manquent pas d'avoir leur danger. Il serait à desirer que Weller se préoccupât moins des éloges de la multitude, et qu'il s'attachât à donner à ses ouvrages plus de valeur intrinsèque, plus de vérité extérieure et intérieure; il a le talent nécessaire pour arriver à ce résultat; mais c'est surtout la monotonie des physionomies, des poses et même des accessoires que ses admirateurs même les plus zélés ne peuvent s'empêcher de blâmer. Si nous n'avions pas la certitude, que Weller peut éviter ces défauts, nous n'en n'aurions pas fait mention et il ne prendra certainement ces observations que pour une preuve de l'estime que nous lui portons.

WEBER, de Manheim, fait des portraits avec une prodigieuse vitesse, et ce qui parle le plus en sa faveur, c'est le grand nombre de commandes qu'il reçoit.

WINTERHALTER (Xav.), de Todtnau dans la forêt noire, compose et peint, comme les Français de l'époque, des scènes pastorales, et obtient beaucoup de succès à Paris où il est établi depuis plusieurs années. On ne peut lui refuser une grande habileté. Il est maître de la couleur et du pinceau, mais il abuse peut-être de tous deux, et son coloris tient de l'arc-en-ciel. Ses dispositions naturelles, sa facilité et sa pratique sont si grandes, qu'il lui serait facile de joindre la valeur réelle à l'éclat, mais c'est cette dernière qualité qui jusqu'ici prévaut de beaucoup dans ses ouvrages, et on dirait que le desir de donner des preuves de sa *Maestria* et *Virtuosità* est ce qui l'occupe le plus dans le choix de ses sujets et dans la manière dont il les exécute. Puisse-t-il perdre de vue les

exemples de ceux des artistes étrangers qui s'aiment plus qu'ils n'aiment l'objet qu'ils traitent, et qui sont toujours prêts à tout oublier hors eux-mêmes : au reste en France aussi, il peut trouver d'excellens modèles pour sa nature allemande.

Avant de nous séparer de nos lecteurs, nous éprouvons le besoin de faire mention encore de plusieurs architectes et sculpteurs qui appartiennent au pays de Bade ; mais comme nous ne sommes pas du métier, nous sommes loin de vouloir donner nos opinions particulières comme des règles ; nous réclamons d'autant plus d'indulgence de nos lecteurs, que nous sommes persuadés que, pour juger un ouvrage d'architecture, il faut des connaissances spéciales qu'un architecte seul peut posséder. *

WEINBRENNER (Frédéric), mort en 1826, a constaté son utile activité autant par la fondation d'une école très fréquentée en son temps, que par les nombreux bâtimens qu'il a construits, et qui forment une partie considérable de la ville de Carlsruhe. Il passait pour un habile praticien, et en comparant l'état présent de cette partie de l'art avec ce qu'elle était avant lui à Carlsruhe, on doit reconnaître qu'il a relevé l'architecture ; cependant ses bâtimens ont à nos yeux le défaut de manquer tellement de style **, qu'on a de la peine à distinguer une église d'un théâtre. Il n'existe pour nous rien de moins raisonnable que l'imitation servile de l'antique dans nos constructions

---

* Je pense que les formes architectoniques plaisent ou déplaisent au premier aspect à quiconque a le sentiment du beau, et que tout homme qui, devant un morceau d'architecture, éprouve clairement un sentiment quelconque et peut s'en rendre raison, est apte à juger et en a le droit. Le goût se forme ou se gâte, mais il ne s'apprend, ni ne s'oublie. Le goût c'est le jugement et le tact (*Note de l'auteur de l'ouvrage*).

** Par style, sans addition aucune, nous comprenons : « La formation intérieure et extérieure, spirituelle et matérielle d'une œuvre artistique, dans l'analogie la plus parfaite avec « son sujet ou sa destination. » Style, quand vous le faites précéder de l'article *un* ou *son*, ou

chrétiennes. Les constructions classiques des anciens ont toutes un sens qui répond parfaitement au but dans lequel elles ont été faites; l'architecture ancienne présente des formes lourdes et de larges masses, parce qu'elle tend naturellement à donner un corps à la pensée religieuse, à attirer vers la terre et à y fixer ce qui est divin : tel est aussi l'esprit et la nature de la mythologie. L'art chrétien au contraire a pour but de spiritualiser, il tend à se rapprocher du ciel, de l'infini, il cherche à se délivrer des liens terrestres, et en cela il ne fait que suivre le sens de notre évangile; c'est donc le caractère de notre religion qui a produit ces formes qui s'élancent avec légèreté dans les airs *; aussi, sont-ce les formes propres aux constructions du moyen âge, qui satisfont le plus notre goût, et nous paraissent les plus conformes à leur destination. Nous considérons ces formes comme pouvant seules amener le triomphe définitif de l'esprit sur la matière, mais nous croyons en même temps qu'il nous faut songer à simplifier les moyens. **

Après la mort de Weinbrenner, l'activité architecturale subit une interrup-

---

que vous y ajoutez un adjectif quelconque, *bon*, *mauvais*, *grand*, etc., veut dire *manière*, *façon* (*Note de l'auteur de ce chapitre*).

Nous avons dit déjà plusieurs fois quel sens nous attachons au mot *style* quand on l'emploie isolément, et nous ne pouvons pas abandonner notre définition en faveur de celle de l'auteur de ce chapitre; ainsi, il nous semble par exemple qu'à la vue d'un tableau représentant un sale ruisseau où barbottent des pourceaux, on ne serait pas tenté d'y découvrir *du style* quelle que fût d'ailleurs la ressemblance *spirituelle et matérielle* qui pourrait s'y trouver. Dans la fameuse vache de Potter il y a *propriété*, mais à mon sens il n'y a pas de *style*. Les polissons de Morillio, les bambochades d'Ostade et de Bega, ont de la *propriété*, un caractère *propre* au sujet, mais non du *style*. Ce que l'auteur de ce chapitre entend par *style*, je l'exprimerai volontiers par le mot *propriété*, et je conserve l'idée que le mot *style* est plus généralement employé par les artistes dans le sens que j'ai fixé ailleurs et à plusieurs reprises (Voyez tome I, Chapitre V, page 181, et excursion à Paris, page 288). (*Note de l'auteur de l'ouvrage*).

* J'attribuerais plutôt les formes gothiques de nos églises à la matière dont elles étaient originairement construites, aux sapins de nos forêts; les toits pointus, aux neiges; et les hautes tours, à l'usage de sonner les cloches pour rassembler les croyans; plus les clochers sont élevés et de plus loin les cloches sont entendues (*Note de l'auteur de l'ouvrage*).

** Voici à quoi se réduit la pensée de l'auteur de ce chapitre : « Le paganisme matérialise la « divinité, le christianisme spiritualise la matière. » Cette pensée me paraît aussi belle qu'elle est juste et bien exprimée dans le chapitre (*Note de l'auteur de l'ouvrage*).

tion. Ses écoliers se dispersèrent pour la plupart, et ceux qui restèrent dans le pays, ou n'avaient pas le talent de créer, ou trouvèrent commode de suivre les erremens de leur maître.

L'architecte HÜBSCH (H.) fit naître dans cette branche une nouvelle activité. Il est né à Weinheim, et il fut appelé ici de Francfort-sur-le-Mein, où il était placé à l'institut de Städel comme professeur d'architecture. Ce n'a certainement pas été sans maints rudes combats qu'il est parvenu à assurer le triomphe d'opinions, qui sont si opposées à celles de Weinbrenner. Maintenant sa renommée est consolidée par des travaux importans dans le nombre desquels il faut placer, avant tous les autres, le Ministère des Finances, et l'école Polytechnique. Il a construit à Manheim la Donane, à Heidelberg un bâtiment appartenant au Jardin botanique; le pays de Bade lui est redevable aussi de plusieurs belles églises, entre autres de celle de Bulacb qu'on admire beaucoup et d'une autre à Zaisenhausen. Il fut aussi chargé de rebâtir à neuf, sur un nouvel emplacement, une église soi-disaut byzantine qui se trouvait à Freiburg et qui s'était détériorée: cette commande n'avait rien d'attrayant pour un artiste aussi distingué que M. Hübsch. Notre Grand-Duc lui a confié la construction de la nouvelle galerie de tableaux dont il a déjà été question au commencement de ce chapitre. S'il est permis à quelqu'un qui n'est pas du métier de se former une opinion d'un ouvrage d'architecture d'après son dessin, il nous semble que l'entreprise ne saurait être en de meilleures mains.

Hübsch montre dans tous ses ouvrages un caractère sérieux et nne tendance louable vers la pureté et la simplicité, vers le style *. Cette tendance élevée a eu pour résultat de faire abandonner à la plupart des élèves de Weinbrenner la route qu'ils avaient suivie jusque-là; ceux d'entre eux qui avaient choisi d'eux-mêmes une meilleure direction, furent confirmés dans ce nouveau parti

---

* Il faut prendre la mot *style* dans le sens qua l'auteur de ce chapitre y attache, et que l'auteur du livre n'admet pas. Nous venons de voir plus haut comment le premier entend ce mot (*Note de l'auteur de l'ouvrage*).

par les préceptes et les exemples de Hübsch. Mais ce n'est pas seulement sur l'architecture qu'il a exercé son influence; tous les arts ont éprouvé l'effet bienfaisant des connaissances qu'il a acquises dans ses voyages à Constantinople et en Grèce, et des exemples que fournissent ses travaux. Quelle autre partie de l'art est plus que l'architecture dans le cas de produire cet effet, elle qui s'alimente de tous les autres arts et leur sert en même temps d'appui? On peut juger de la pénétration de Hübsch et de la force de son intelligence par son écrit intitulé : *Dans quel style devons-nous bâtir ?* Cet écrit, soit dit en passant, montre une grande prédilection pour l'architecture byzantine.

Nous croyons devoir compter parmi les plus grands architectes de notre époque Hübsch, qui sut, avant tous les autres, nommément avant les Munichois, se débarrasser de l'idolâtrie dont l'antique a été long-temps l'objet, et qui suivit une direction à lui propre, et si j'ose m'exprimer ainsi, *individuelle.* Nous faisons des vœux sincères pour qu'il trouve l'occasion de déployer, avec toute l'activité dont il est capable, et son esprit grave et son imagination féconde.

EISENLOHR (F.), de Freiburg, a rapporté d'Italie une direction analogue à celle de Hübsch, mais jusqu'ici il n'a encore construit qu'un seul bâtiment public, une chapelle mortuaire sur le cimetière protestant; ce bâtiment répond parfaitement à sa destination; extérieurement il ressemble à un tombeau, *pesant* et *durable*, tel qu'il se présente à l'imagination de l'homme de la nature; intérieurement il se compose de voûtes légères; il est orné de fresques qui se rapportent à la transfiguration, et dont le caractère rappelle cette pensée consolante que la mort est un passage à une meilleure vie. Eisenlohr est un paysagiste fort distingué. Comme instituteur à l'école Polytechnique il exerce, dans sa partie, une influence salutaire.

Il y a encore à Carlsruhe d'autres architectes dignes d'estime, entre autres: J. FISCHER et BERGMÜLLER ; ce dernier doit très bien dessiner.

Parmi le petit nombre de sculpteurs du pays de Bade, nous citerons RAUFER, qui de pâtre s'est fait artiste ; BALBACH également distingué dans

son art; et LOTSCH qui est à Rome. Ces artistes ont abandonné l'ornière profonde et large de l'antique, pour suivre leur propre direction.

Nous croyons avoir montré qu'ici, comme dans le reste de l'Allemagne, une tendance heureuse vers le perfectionnement de toutes les parties de l'art se manifeste simultanément. Puissent les résultats répondre aux vœux de ceux qui s'intéressent à la prospérité de leur pays!

CHAPITRE XV.

PRAGUE.

PRAGUE.

Arcimboldo (Giuseppe).
Arler, de Geurminden.
Bergler.
Brandel.
Brokoff.
Contarini (Giovanni).
Ercheles.
Fischer, d'Erlach.
Fürich.
Hellig.
Horcziczka.
Johann van Aachen.
Mander (Carl van).
Mathieu, d'Arras.
Mutina (Thomas).
Navratil.
Piepenhagen.
Polack.
Reindel.
Reiner.
Rottenhammer (Jean).
Sadeler.
Savary (Roland).
Skreta (Charles).
Spranger (Bartel).
Théodoric, de Prague.
Tkadlik, de Prague.
Vries (Adrien de).



PRAGUE.*

L faut reconnaître que si la Bohême ne brille pas d'un grand éclat par son art indigène, du moins n'est-elle jamais restée tout-à-fait étrangère au mouvement artistique qui, à différentes époques, a illustré l'Italie, l'Allemagne ou la France.

Ce fut surtout l'empereur Charles IV, de la maison de Lorraine (vers 1350), qui sous ce rapport déploya beaucoup de goût et de zèle, et l'on vit sous son règne, en 1344, l'architecte français, MATHIEU, d'Arras, commencer les constructions du dôme de Saint-Veit, à Prague. Ce bâtiment fut achevé par ARLER, de Geurminden, en 1386.

Le château de Karlstein, à quatre milles de Prague, date aussi de la même époque. Il est l'œuvre de ce même empereur et il lui a servi

* Ce chapitre est en grande partie extrait d'un manuscrit beaucoup plus étendu, écrit en 1837, et que m'a fourni une personne qui habite Prague.

de demeure. C'est un des plus intéressans, des plus vastes et des plus beaux bâtimens gothiques de l'Allemagne. Les états de Bohême ont résolu de le restaurer. J'admirerai cette résolution quand elle aura obtenu son plein et entier effet : elle doit honorer ceux qui l'ont prise autant que le pays. THOMAS MUTINA, que quelques-uns disent être d'origine bohême, et que d'autres font appartenir à l'Italie, a exécuté dans ce même bâtiment des peintures en grand nombre. Tant il y a que l'époque de Charles IV a été, même sous le rapport des arts, une des plus intéressantes pour la Bohême, et que ce sont la France et l'Italie qui ont servi d'exemple à ce souverain et lui ont fourni les artistes qu'il a employés pour embellir son pays. On vit, il est vrai, des Bohêmes, entre autres THÉODORIC, de Prague, s'associer à ces peintres étrangers, mais s'ensuit-il que la Bohême ait déjà à cette époque si reculée, possédé une école de peinture ?.... c'est ce que je n'oserais affirmer.

Le règne suivant, celui de Sigismond, fils de Charles IV, vit naître les horribles déchiremens et les guerres intestines qui furent le résultat des nouvelles doctrines de Huss. A mesure que le désordre et les dévastations envahissaient le pays, les arts l'abandonnaient. On ne les vit reparaître qu'entre 1550 et 1600, sous Rodolphe II de la maison d'Habsbourg. Ce souverain éclairé s'entoura d'artistes distingués, qu'il avait attirés à Prague de l'étranger. On vit à sa cour : JOHANN VON AACHEN, BARTEL SPRANGER, GIUSEPPE ARCIMBOLDO, GIOVANNI CONTARINI, JEAN ROTTENHAMMER, ROLAND SAVARY, ADRIEN DE VRIES, CARL VAN MANDER, SADELER : aucun de ces noms, comme on voit, n'est de Bohême. Dans ce temps-là, comme de nos jours, les arts ont eu de la peine à se naturaliser chez les peuples slaves et scandinaves.

Je ne sais pas jusqu'à quel point le zèle de Rodolphe pour les arts fut partagé par la nation, mais on serait presque tenté de croire que les idées du temps étaient plus particulièrement tournées vers les hasards des combats et les haines de parti. D'ailleurs sous Mathias, successeur de Rodolphe, commença la guerre de tente ans qui, aussi bien que celles de Huss, fut un obstacle aux progrès des arts.

Parmi les peintres du xviie siècle qui vivaient en Bohême, il y en eut qui furent d'origine bohême: tels étaient CHARLES SKRETA, REINER, BRANDEL et BROKOFF. En Bohême on fait principalement grand cas du premier. J'ai vu plusieurs de ses ouvrages, mais je ne saurais en approuver le style. Au reste, la direction qu'il a suivie était celle de tous les artistes de son temps, et elle convenait alors au goût du public. C'était celle qui est propre à Pietro da Cortona, à Carlo Maratti ou à Conca. On compte parmi ses plus célèbres productions, une *assomption de la Vierge*, *saint Luc* et *saint Marc*, et une *annonciation*.

Un critique impartial et qui se distingue par une grande justesse d'observation, m'a rapporté sur Reindel et Brandel ce qui suit : « Le premier était doué d'une conception vive. Son talent était fécond. Ses fresques ne sont pas libres de manière : de cette manière qui de son temps était à la mode; mais ses compositions sont vives, riches, et d'une bonne couleur. La coupole de l'église des chevaliers de la croix, les fresques de l'église des Dominicains et des églises supprimées de Saint-Nicolas et de Sainte-Catherine, et au palais Czernin les *Titans qui escaladent le ciel*, sont autant de preuves qui viennent à l'appui des éloges que je lui donne. »

« Brandel qui vivait à Prague, vers l'an 1660, est une autre notabilité des arts en Bohême, et il passe dans ce pays pour un grand artiste. Je ne connais de lui rien qui soit digne de louange. Dans la manière de traiter le clair-obscur, il semble avoir pris Rembrand pour modèle, mais il n'a pas bien su profiter des exemples de ce grand maître; ses demi-teintes sont sales et manquent de transparence. Au reste, ses tableaux ont poussé au noir, et ils ont pu perdre quelques-unes des qualités qu'ils avaient étant neufs. Tels qu'ils sont aujourd'hui, ils ne se distinguent pas par la dégradation des teintes : dans ces tableaux les fronts, les mentons, les bouts de nez et en général les points les plus saillans et les plus éclairés, ressemblent à des taches blanches sur une surface noire. »

FISCHER, d'Erlach, le plus habile architecte de Charles VI, est né à Prague et il est mort à Vienne, en 1724

Depuis l'année 1800, la Bohême possède une école de dessin. On vit aussi

se former à Prague une société des amis des arts, qui a rassemblé dans une galerie publique plus de 1400 vieux tableaux. Cette galerie se trouve dans un palais qui autrefois appartenait à la famille de Sternberg, et qui est située dans le quartier de Prague appelé Ratschin. Je ne puis pas dire que cette galerie renferme beaucoup de choses qui m'aient plu. Ce n'est pas un jugement que je prétends porter ; je ne fais que rendre compte de mes impressions.

* Le premier qui devint directeur de l'école de dessin, et qui comme tel a déployé beaucoup de zèle et d'activité, fut JOSEPH BERGLER, né à Salzbourg en 1753. Son talent était fécond, son caractère aimable, ses manières simples. Il composait avec facilité, il était doué d'une grande mobilité d'esprit. Les éloges dont il fut l'objet, surtout de la part des dames qui étaient ses élèves ou voulaient passer pour telles, et la facilité de son talent, le firent souvent tomber dans le défaut de négligence, et ce défaut s'aperçoit dans beaucoup de ses travaux, qui en général manquent de profondeur, de soin et d'étude. Ce défaut s'aperçoit surtout dans ses nombreuses gravures à l'eau forte, et plus particulièrement dans celles qu'il a faites en dernier lieu. Pendant son séjour à Rome, il a fait une étude particulière des ouvrages de Raphaël et du Dominicain.

Ses tableaux ont peu de transparence; le dessin n'en est pas toujours correct et le coloris manque de vérité. Il a fait de bons portraits. Il fut protégé par le comte Auersperg, cardinal, et prince évêque de Passau, et par le comte Thun qui succéda au premier. Il mourut en 1829, après avoir fait beaucoup de tableaux historiques, et parmi ceux-ci des tableaux d'église.

HORCZICZKA, né à Prague, en 1775, a obtenu beaucoup de succès dans sa ville natale. Il est directeur de la galerie de Colloredo Mansfeld, et il est avantageusement connu comme peintre de portraits.

On m'a parlé avec éloge du talent de NAVRATIL comme peintre en guache, et d'ERCHLES comme peintre de portrait et comme habile dessinateur.

---

* Ce qui suit m'a été communiqué par la même personne qui m'a rendu compte de son opinion sur Reindel et Brandel.

TKADLIK est né à Prague, en 1786. Il se trouve maintenant à la tête de l'école de dessin. Plusieurs de ses ouvrages ont obtenu des succès.

JOSEPH FÜRICH est né à Kratzau, en Bohême; c'est selon moi un artiste très distingué. Nous nous occuperons de lui et de ses ouvrages à l'article Vienne: c'est dans cette ville qu'il a depuis plusieurs années fixé son séjour.

Le paysagiste PIEPENHAGEN, montre dans ses ouvrages du goût et une grande habileté praticienne; ses paysages sont tous d'une teinte harmonieuse.

LÉOPOLD POLAK se trouvait à Rome en 1835; il est fort jeune. J'ai vu chez ses parens un tableau de genre qu'il leur a envoyé de Rome, et qui me paraît annoncer un talent distingué. Le tableau dont je parle représente *un jeune homme assis, frappant sur un tambourin;* d'un côté une jeune fille à genoux, de l'autre un jeune garçon, au milieu un enfant dans une corbeille qui lève ses petites mains et ses jambes. C'est saisi et exprimé à la manière de Catel ou de Weller. J'ai vu à l'exposition de Berlin en 1838, un tableau charmant de lui, représentant *un petit pâtre de la campagne de Rome.*

HELLIG est un habile dessinateur, et le peu d'esquisses à l'huile que j'ai vues chez lui, me font croire qu'il est doué par la nature des plus heureuses dispositions. Ses dessins à la plume, représentant des sujets tirés de l'histoire de Bohême, sont fort beaux.

Ce qui m'a le plus intéressé à Prague, ce sont les anciennes constructions gothiques, les palais des seigneurs bohêmes et l'aspect de la ville. Les plus anciennes et les plus illustres familles, celles qui remontent aux époques les plus reculées de l'histoire du pays, ainsi que d'autres qui sont venues s'y établir plus tard, possèdent des hôtels qui m'ont frappé par leur grandeur et la beauté de leur aspect. Parmi tant de noms qui rehaussent l'éclat de la capitale de la Bohême, je citerai ceux des Sternberg, Rosenberg, Waldstein, Czernin, Kolowrat, Wratislaw, Lobkowitz, Kinski, Wrbna, Nostitz, Klam, Coloredo, Mitrowski, Schwarzenberg, Trautmansdorf, Rohan, Fürstenberg.

CHAPITRE XVI.

VIENNE.

VIENNE.

Abel.
Agricola.
Aigen.
Alt (J.).
Alt (R.).
Altomonte.
Amerling.
Auerpach.
Axmann.
Barbarini.
Bayer.
Benedetti.
Bengiovanni.
Bergler.
Bernhardt.
Binder.
Bisenius.
Blaschek.
Brand (alné).
Brand (jeune).
Braun (Auguste).
Braun (A. J.).
Bredael.
Brenner.
Brocky (F.).
Brocky (Ch.).
Bucher.
Buemann.
Carlone.
Carton.
Casanova.
Caucig.
Chiarini.
Cormighals.
Cosandiers.
Daffinger.
Dallinger (J. A.).
Dallinger (J. B.).
Danhauser.
Däringer.
Dies.
Dittenberger.
Dullinger.
Eberhard.
Ehoinsky.
Eichholzer.
Einsle.
Eissner.
Ender (T.).
Ender (J.).
Engert.
Eybl.
Faistenberger, frères.
Feid.
Fendi.
Ferg.
Fertbauer.
Fischbach.
Fischer.
Francia.

Füger.
Führich.
Gauermann (F.).
Gauermann (J.).
Gerstmaier.
Geyling.
Ginofsky.
Gleditsch.
Göbel.
Gran.
Gross.
Grüber (C.).
Grüber (F.).
Grüber (S.).
Gselhofer.
Hähnisch.
Händel.
Hännel.
Hartinger.
Heicke.
Hickel.
Hollpein.
Höchle (J. B.) et son fils.
Höchle (J. N.).
Höger.
Höfel (J.).
Höfel (B.).
Hummel.
Hyrll.
Jacobe.

Janneck.
John.
Kahssmann.
Kininger.
Kletzinsky.
Klieber.
Knapp.
Kotterba.
Kovatsch.
Krafft.
Kramer.
Krepp.
Kriehuber.
Kupelwieser.
Kupetzky.
Kyss.
Lampi, père et fils.
Lavos.
Leybold.
Lieder.
Loder.
Loos.
Luyx.
Mannsfeld.
Maron.
Maurer.
Mayer (C.).
Mayer (A.).
Megan.
Mendel.

Meytens.
Molitor.
Moreau.
Mössmer.
Neder.
Neefe.
Nejeber.
Neugebauer.
Nigg.
Nobile.
Orient.
Ostertag.
Overbeck.
Passini.
Perger (S. de).
Perger (A. de).
Petter (A.).
Petter (G.).
Petter (F. X.).
Pforr.
Pian.
Pichler.
Prenner.
Pribill.
Procinski.
Rahl.
Ranftl.
Rauch (Jean).
Rauch (F.).
Rauch (Joseph).

Rebell.
Redel.
Reinhold (P.).
Reinhold, fils.
Rieder (G.).
Rieder (W.).
Ritter (E.).
Ritter (C.).
Rosa, père et fils.
Rödler.
Rösner.
Runk.
Russ (C.).
Russ, fils.
Russ (D[lle] Clémentine).
Saar (C.).
Saar (A.).
Sack.
Sambach.
Santi.
Schaller (J.).
Schaller (A.).
Scheffer.
Schiffer.
Schilcher.
Schindler (J.).
Schindler (A.).
Schinnagl.
Schlesinger.
Schmerling (Madame).
Schmutzer (J.).
Schmutzer (Adam).
Schmutzer (André).
Schnorr.
Schödlberger.
Schönmann.
Schrotzberg.
Schulz.
Schuppen.
Schwemminger (H.).
Schwemminger (J.).
Schwind (de).
Sedelmayer.
Seipp.
Smirsch.
Solimena.
Springer.
Stampaert.
Staub.
Steinfeld (F.).
Steinfeld (G.).
Steinle.
Steinmüller.
Stöber.
Strudel.
Sutter.
Swowoda.
Tamm.
Tepplar.
Theer (R.).
Theer (A.).
Tkadlick ou Kadlick.
Toma.
Troger.
Trost.
Tusch.
Unterberger.
Waldmüller (F.).
Waldmüller, fils.
Waltmann.
Weidner.
Wegmayer.
Weirotter.
Welker.
Wipplinger.
Wutki.
Zimmermann.
Zastera.
Zauner.

VIENNE.*



POUR que l'art commençât à prendre consistance à Vienne, il fallait que cette ville, encore assiégée et saccagée en 1683 par les Turcs, cessât d'être considérée comme l'avant-garde de l'Allemagne contre les belliqueux Hongrois. Une telle localité ne pouvait alors offrir à l'art ni patrie, ni refuge. Il est vrai qu'au commencement du XVIII[e] siècle, Vienne possédait déjà quelques artistes estimés, tels que Kupetzky, Auerpach et Stampaert, peintres de portraits; Faistenberger et Orient, paysagistes; Ferg, peintre de genre (in Conversationen); et Werner Tamm, peintre de fruits, de fleurs et de nature morte; il est vrai aussi que plusieurs membres de la haute noblesse et principalement le prince Eugène, commencèrent à protéger les arts; mais les artistes qu'ils occupèrent, tels que Altomonte, Bredael, Carlone, Chiarini, Santi, Francia, Solimena et autres, étaient appelés de l'étranger. En somme, les productions artis-

* Ce chapitre, écrit en 1838, n'est pas de moi (*Note de l'auteur de l'ouvrage*).

tiques de cette époque n'étaient pas de nature à influer favorablement sur le goût général. Le premier essai qui fut fait pour naturaliser l'art à Vienne, n'eut lieu qu'en 1704 sous l'empereur Léopold Ier, par la fondation de l'académie, et ce fut de la conservation et de la prospérité de cette institution, que devaient dès-lors dépendre le progrès ou la décadence des arts dans la capitale de l'Autriche.

L'histoire de l'art pour cette ville ne commence réellement qu'à partir de cette époque.

On conçoit très bien que cet établissement, encore dans son enfance, quoique placé sous la direction d'un peintre habile, le baron Pierre de Strudel, ne put se développer que peu-à-peu. Mais après la mort de Strudel, lorsque son successeur, Jacques van Schuppen donna à l'école un nouvel essor, il se forma, dans le genre historique, des artistes tels que Daniel Gran, Paul Troger, Unterberger, Jauneck, Hännel, qui trouvèrent des occasions multipliées de se distinguer dans les édifices grandioses de tout genre qui s'élevèrent sous Charles VI.

Après la mort de van Schuppen, arrivée dans l'année 1751, l'académie resta neuf ans sans guide. Marie Thérèse, alors forcée de combattre pour défendre sa couronne, ne pouvait accorder aux arts sa protection, et l'académie, sous la direction du peintre Martin de Meytens, tomba d'autant plus bas que les anciens maîtres, en partie morts, en partie devenus inactifs, n'avaient pas laissé d'élèves pour les continuer. L'art, par suite du changement total qui se fit peu-à-peu dans les idées, prit à cette époque en Europe, sous Raphaël Mengs, une toute autre direction. L'ancien caractère de la peinture historique d'Italie, la tendance vers l'effet grandiose par une composition animée et puissamment traitée, la connaissance de l'optique et de la perspective, l'emploi du nu, le coloris harmonieux, les draperies idéalisées en grandes masses, la distribution de la lumière et des ombres, ainsi qu'une touche hardie et nerveuse : tout cela disparut totalement, et fit place à la tendance vers la réunion des qualités de Raphaël, de Michel-Ange et du Corrège ; système d'éclectisme

qui ne produit jamais rien dans les arts *. La peinture historique devint alors à Vienne exclusivement peinture de chevalet, et elle est restée telle jusqu'à présent. C'est à cette cause et à la circonstance que, depuis cette époque, l'art ne fut pas appelé à de granda travaux, qu'il faut attribuer l'absence de toute école à Vienne, et la diversité des directions suivies par les artistes.

C'est à cette époque d'éclectisme que vivaient les peintres Füger, Maurer, Bergler, Zauner, et plus tard Caucig, qui tous avaient été envoyés à Rome par le prince de Kaunitz: c'est donc par eux que commence l'ère de l'art moderne à Vienne.

I.

PEINTURE HISTORIQUE ET PASSAGE DE L'HISTOIRE AU GENRE.

Le premier rang dans la peinture historique appartient sans contredit pour cette époque, à Henri FÜGER, né en 1751 à Heilbronn, mort en 1818 à Vienne. Il fut envoyé en 1766 à Rome en qualité de pensionnaire du gouvernement. Pendant un séjour de sept ans en Italie, où il recommença sur de nouveaux frais ses études, il embrassa les doctrines de Mengs, dont l'influence ne peut être méconnue dans aucune de ses productions. Après avoir peint, pour la reine de Naples, quatre grands tableaux historiques à fresques dans le palais de Caserta, il fut rappelé à Vienne, au moment où il allait recevoir une autre commande très importante (1783).

On le plaça à la tête de l'académie de cette ville en qualité de vice-directeur,

* Je ne pense pas que, dans l'opinion même de l'auteur de cet article, l'époque qui a immédiatement précédé celle de Mengs ait mieux valu que cette dernière; aussi je ne comprends pas ce qu'il veut dire. Tout cela ne présente pas, selon moi, un sens bien clair. Je ne m'explique pas davantage ce qui suit jusqu'à l'alinéa (*Note de l'auteur de l'ouvrage*).

le directeur Sambach ne pouvant plus à cause de son âge rendre des services actifs.

Quoiqu'il ne fût long-temps occupé à Vienne qu'à peindre des portraits, particulièrement en miniature, et qu'en général il ne reçut pas de commandes assez considérables pour pouvoir former des élèves et une école dans le sens propre du mot, néanmoins, ses vues sur l'art, basées sur les principes de Mengs, furent généralement suivies, et on les retrouve en partie dans les ouvrages des peintres de cette époque qui sont encore en vie. Nommé directeur de l'académie en 1795, il fut enfin, dans l'année 1806, promu à la place de directeur de la galerie impériale du Belvéder, et il donna un tel essor à l'académie de Vienne qu'elle s'acquit la plus haute considération dans toute l'Allemagne, et fut fréquentée par la majorité des artistes allemands. Dans les ouvrages de Füger, on remarque quelquefois de belles formes et un coloris agréable; plus souvent son coloris est effumé et faux, et ses compositions manquent absolument de caractère et de signification.

C'est à cause de cela qu'on l'appelle, avec quelque apparence de raison, un *Maniériste spirituel* (Genialer Manierist). Les tableaux que possede de lui la galerie impériale ne font point partie de ses meilleures œuvres.

Ces tableaux sont :

Adam et Eve pleurant la mort d'Abel, une *sainte Madeleine*, un *saint Jean-Baptiste*, et l'*Apothéose de l'empereur François Ier*. Son talent ressort bien mieux dans son *Junius Brutus condamnant son fils*, et *dans sa mort de Virginie. La mort de Germanicus, Prométhée dérobant le feu céleste, Sémiramis, Socrate devant ses juges, une sainte Catherine* (le seul tableau d'autel qu'il ait peint), ensuite ses dessins si connus pour la Messiade de Klopstock, ainsi que beaucoup de portraits, sont des œuvres par lesquelles il justifie sa réputation de peintre d'histoire, et qui doivent le faire compter au nombre des artistes les plus célèbres de son temps.

MAURER (Hubert), né en 1738 à Rättchen, près de Bonn, déploya une activité louable et non moins grande que celle de Füger. Né de parens pauvres, il arriva

à Vienne en 1762, où il acquit par son application et son habileté une telle réputation, qu'en 1774 il fut envoyé comme pensionnaire à Rome : il y resta quatre ans. Revenu à Vienne en 1785, il fut nommé professeur et conseiller de l'académie; il fit alors une suite de tableaux d'autels et autres qui l'élevèrent au rang des meilleurs peintres de son temps. Son tableau de réception à l'académie fut *Ulysse et Circé*.

Parmi ses tableaux d'autel, les plus distingués sont :

Dieu le père dans les nuages, qui se trouve dans la chapelle de l'académie des ingénieurs à Vienne; *sainte Catherine*, dans la chapelle du château impérial; *saint Pierre délivré de sa prison*, et plusieurs autres. Son grand tableau du Belvéder représentant *Jésus-Christ faisant venir à lui les petits enfans* est, à la vérité, bien dessiné et bien composé, mais le coloris en est trop incertain et trop rosé. Il a peint ce tableau en 1814, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Il est mort à Vienne en 1818.

CAUCIG (François), né à Görz en 1762, est mort à Vienne en 1828. Il était directeur et conseiller de l'académie, à laquelle il était déjà attaché comme professeur depuis 1799. Dans ses ouvrages, il montre, sous le rapport du choix et de l'exposition du sujet, une tendance plus particulièrement appropriée à la sculpture et aux formes antiques. Cette tendance était réunie chez lui à de grandes connaissances critiques de l'histoire des mœurs et des costumes des anciens : c'était le fameux David, le chef de l'école française sous la République et sous Napoléon, qui à cette époque avait mis ces principes en vogue en Italie et partout ailleurs. Les nombreux ouvrages de Caucig, parmi lesquels plusieurs sont des paysages, particulièrement ses grands et beaux dessins au crayon qui forment maintenant un des ornemens de la bibliothèque de l'académie, lui ont procuré une grande vogue.

Le tableau de lui qui se trouve au Belvéder et qui représente *le jugement de Salomon*, est une œuvre de son âge avancé, qui ne pourrait plus guère donner une idée de son talent : on peut bien mieux le reconnaître dans ses tableaux de *Thémistocle*, *Marius*, *Aristomène*, et autres. Füger, Maurer et Caucig, sont les

trois plus célèbres artistes parmi ceux qui appartiennent à cette époque de la peinture à Vienne.

ABEL (Joseph), né en 1768 à Aschach, mort à Vienne en 1818, passa six ans à Rome, comme pensionnaire du gouvernement. Il a peint *Klopstock dans l'Élysée*, des scènes des temps mythologiques et de l'histoire ancienne, d'excellens portraits et plusieurs tableaux d'église. On peut le considérer comme l'élève le plus distingué de Füger.

AGRICOLA (Charles-Joseph), né en 1779 à Seckingen. Ses ouvrages, dont les sujets sont pour la plupart empruntés à la mythologie, se distinguent par la fraîcheur et la suavité des teintes; mais ils sont entachés d'afféterie, faux de ton et dénués d'intérêt. Cet artiste, tout à-la-fois lithographe et peintre de portraits à l'huile et en miniature, a été aussi graveur et, comme tel, il avait une réputation plus grande que méritée.

DÄRINGER (Jean-Georges), né en 1761 à Ried. On connaît de lui plusieurs tableaux d'autel : il mourut presque indigent dans l'année 1809, étant correcteur à l'académie.

GÖBEL (Charles-Pierre), né en 1791 à Würzboug, était élève de l'académie en même temps que Kupelwieser, Rieder et Scheffer. Il commença comme eux par suivre la méthode de Füger. *Jacob mourant qui bénit ses fils*, tableau superbe de Göbel, au Belvéder, montre sa tendance vers une manière contemplative, profonde et sérieuse, et son talent lui promettait un bel avenir, lorsqu'une mort prématurée l'enleva aux arts dans sa trentième année.

GSELHOFER (Charles), né à Vienne en 1779, professeur du dessin élémentaire à l'académie. Depuis long-temps il ne travaille plus. Ses œuvres sont : *un saint Martin*, tableau d'autel, plusieurs portraits et paysages, dont il a gravé quelques-uns à l'eau forte. Ses tableaux manquent de perspective, de vie et de fraicheur dans le coloris.

PERGER (Sigismond de), peintre d'animaux, né à Vienne en 1778, maintenant conservateur en second de la collection de tableaux du Belvéder, et peintre de la cour. Comme peintre sur porcelaine, il s'est particulièrement montré

habile dans ses copies des meilleurs tableaux de la galerie du Belvéder. Son fils et son élève, Antoine de Perger, s'est déjà essayé, avec succès, dans le genre historique et les paysages.

PETTER (Antoine), né en 1783 à Vienne, professeur depuis 1820, à présent directeur des écoles de peinture et de sculpture à l'académie. Il a emprunté beaucoup de sujets à la fable et à l'histoire; plus tard, au *Rudolphias* de Pyrker. Son grand tableau du Belvéder, l'*entrée de Maximilien Ier à Gand*, et un autre qui se trouve à Gratz, *les adieux de Rodolphe Ier à sa famille*, en sont des preuves. En 1838, cet artiste était occupé à esquisser un tableau d'autel pour l'archevêque d'Olmütz.

REDEL (Joseph), né en 1774, mort à Vienne en 1836, était professeur de peinture à l'académie. Il a fait, dans sa jeunesse, plusieurs tableaux d'autel pour des églises en Hongrie. Son dernier ouvrage, *Vénus et l'Amour couchés*, peint à la manière de Füger, est très estimé à cause de son beau coloris.

SCHINDLER (Jean-Népomucène), né en 1775. A sa mort en 1836, il était peintre de la cour (Kammermaler). Il se livra de bonne heure au paysage et au genre. Parmi ses travaux historiques, il faut citer avec éloge un *saint Jean Népomucène*, tableau d'autel de l'église de Saint-Michel à Vienne.

Nous devons encore mentionner ici les ouvrages historiques de Jacques-Auguste BRAUN, des deux LAMPI; ceux de Charles RUSS, F. L. de SCHNORR, Jean ENDER, E. ENGERT, Jean HÖFEL, L. KUPELWIESER et autres. Les ouvrages de tous ces peintres prouvent que l'école de Füger a conservé son influence jusque vers l'année 1820: en effet, tous les artistes qui sont allés se former à l'académie de Vienne en ont adopté les principes. Cependant, comme les peintres que nous venons de nommer doivent leur réputation, non à leur premiers travaux, mais à ceux qu'ils firent en suivant une autre direction, nous en reparlerons plus bas. Remarquons seulement en passant, qu'Erasme Engert, est plutôt connu comme copiste distingué des anciens maîtres, et surtout comme connaisseur et restaurateur de tableaux, que comme compositeur.

Les efforts infructueux qui caractérisaient la direction dont nous venons de

parler, firent place à une direction meilleure, qui fut produite par la littérature moderne, et l'étude des anciens maîtres d'Italie. Les nouveaux ouvrages, à partir de cette résurrection, captivaient tellement le cœur et l'imagination, que les erreurs mêmes de leurs auteurs paraissaient aimables. Overbeck et Pforr, qui étudièrent à l'académie, entrèrent les premiers dans cette nouvelle voie. Bientôt leurs exemples furent si généralement suivis, que l'académie qui blâmait cette nouvelle direction, s'en prit à Overbeck comme à celui dont l'influence sur les jeunes artistes était la plus active. Overbeck alors quitta Vienne, et l'académie resta encore long-temps fidèle à ses anciens erremens. Scheffer, de Leonardshofs, fut le seul qui continua la direction indiquée par Overbeck, sans pouvoir rallier à lui d'autres artistes que Joseph Sutter ; néanmoins la révolution était préparée, et lorsque l'école ancienne perdit en 1818 ses supports principaux par la mort de Füger, Maurer et Abel, la tendance appelée Altdeutsch, se fraya si rapidement son chemin, qu'après le second retour de Scheffer, d'Italie, en 1831, presque tous les élèves de l'académie l'adoptèrent : tels furent J. BINDER, M. EICHHOLZER, F. Kramer, L. Kupelwieser, W. Rieder, E. Steinle; ensuite, J. Bayer, F. Brocky, J. Schmutzer, H. Schwemminger, E. Schaller, L. Schulz, de Schwind, et autres. Parmi les artistes qui influèrent beaucoup sur l'affermissement et la propagation de cette tendance, les plus marquans furent F. L. de Schnorr, dont le Faust de Göthe obtint en 1818 beaucoup de succès, et Charles Russ, chez lequel un esprit énergique s'alliait à une connaissance profonde des mœurs et des coutumes du moyen âge. Ces deux artistes penchaient vers l'ancienne école *romantique germaine*, pour tout ce qui se rapporte à l'histoire et à la tradition, tandis que L. Kupelwieser, enthousiasmé par la tendance pieuse des vieux maîtres italiens, s'appropria le style nouvellement introduit par Overbeck. Ce dernier après une longue lutte, avait enfin trouvé dans J. Führich et E. Steinle, des compagnons pleins de talent. A ceux-ci se réunirent plus tard Tkadlick, Schulz, Schaller et autres. D'un autre côté, plusieurs artistes, débris de l'école précédente, et en partie aussi de l'école moderne allemande, excités par Pierre Krafft, et adversaires du style du moyen âge, se tournèrent

vers l'imitation prosaïque de la nature. Ces derniers, après une longue fluctuation, se retrouvèrent tous, à très peu d'exceptions près, dans le domaine du genre, avec les peintres de portraits et les paysagistes. Depuis lors, en 1830, le genre prit un grand développement par l'influence de F. G. Waldmüller. Maintenant tout le monde s'adonne presque exclusivement à l'exécution technique; il n'y a plus que l'école religieuse sévère dont les partisans s'appliquent à présenter une conception profonde, significative, et une exposition véritablement historique.

Les peintres purement historiques sont :

BAYER (Joseph), né en 1804, mort à 26 ans donnant de grandes espérances.

BROCKY (Charles), peintre d'histoire, également habile pour les portraits.

FÜHRICH (Joseph), né en 1800, à Kratzau, en Bohême. Elève d'abord de son père, il dessina des sujets tirés de traditions et de contes; mais plus tard il peignit des chasses et des sujets champêtres.

En 1818, il vint à Prague, où il commença à se former comme peintre d'histoire sous le directeur Bergler. Ses premières œuvres dans ce genre furent la *mort d'Othon de Wittelsbach*, et l'*ermite Ivan dans la forêt avec le duc Borziwoy*, compositions par lesquelles, dès cette époque, il attira sur lui une grande attention. A partir de là, Führich développa une activité non interrompue, et fit beaucoup de dessins et de tableaux à l'huile, entre autres plusieurs tableaux d'autel pour des églises de Bohême. Un petit cadre: *le songe de saint Bernard, enfant, pendant la vigile de Noel*, et une grande toile : *sainte Catherine au milieu des docteurs à Alexandrie*, méritent surtout d'être remarqués.

Ses dessins religieux et principalement ses compositions pour la Geneviève de Tieck, lui firent avoir de Vienne des secours pour entreprendre le voyage d'Italie et de Rome, où il demeura jusqu'en 1829. Pendant ce séjour, il s'attacha étroitement à Overbeck qui, étant d'une mauvaise santé, lui céda des peintures à fresques qu'il devait exécuter dans la villa Massimi, et dont les sujets étaient puisés dans la Jérusalem du Tasse. Führich les exécuta d'après ses propres compositions Après son retour de Rome, il refit entièrement à Prague ses dessins

pour la Geneviève, et les grava à l'eau forte. Ses *illustrations* pour le Pater-Noster, pour l'histoire de Bohême, etc., avaient déjà paru précédemment. Il esquissa aussi le grand tableau qui se trouve dans l'église de Pakau en Bohême, et qui représente *la décollation de l'apôtre saint Jacques;* ensuite, un *saint Christophe portant le Sauveur sur ses épaules;* une *sainte Anne avec la vierge Marie; Jésus-Christ ressuscitant la petite fille de Jaïre :* tableaux presque tous plus grands que nature; enfin des compositions pour les stations du mont Calvaire à Prague.

Placé depuis 1835 à l'académie de Vienne, comme second *custode* de la galerie Lamberg, il a fourni aux différentes expositions des arts une série de tableaux qui donnent une haute idée de sa manière d'envisager l'art. La galerie impériale possède un petit tableau de Führich conçu et exécuté tout-à-fait à la façon de Raphaël : c'est *Dieu écrivant à Moïse les dix commandemens sur les tables de la loi.*

Une grande toile, peut-être encore plus distinguée, est : *Ruth glanant dans le champ de Booz;* puis *Jacob et Rachel;* ensuite *la captivité des Juifs à Babylone*, œuvre d'une profonde gravité et d'une haute conception; l'esquisse pour une *entrée de Jésus-Christ à Jérusalem;* enfin, une composition allégorique représentant *le triomphe du Christ*, que l'auteur s'occupait, en 1838, de graver à l'eau-forte. Il y a encore de lui : un tableau d'ex-voto, représentant *sainte Adelaïde avec saint François;* une *sainte Gudule; Jésus-Christ au mont des Oliviers.* Ses ouvrages les plus nouveaux : *Jésus-Christ délivrant les patriarches du purgatoire*, et *Jésus-Christ à Emmaüs*, qui se trouvaient tous deux à l'exposition de Vienne de 1838, sont surtout d'une très belle composition. Führich est compté à juste titre parmi les artistes les plus distingués de notre temps. Partant de l'idée que l'art est né de la religion, Führich est toujours simple, mais toujours noble et élevé dans la forme et dans la conception de ses sujets. Il rejette de l'exécution tout faste, tout clinquant; son esprit riche, mordant, plein de seve, saisit l'objet avec une telle plénitude d'imagination et de sentiment, que ses ouvrages touchent profondément le cœur en même temps qu'ils réjouissent la vue. Il est à



DIEU LE PÈRE
ÉCRIVANT SES DIX COMMANDEMENS SUR LES TABLES DE MOÏSE.

Gravé par Brevière à Paris



regretter que Vienne n'ait pas encore donné à cet artiste l'occasion de prouver son talent dans des travaux plus vastes et plus grandioses. *

KRAMER (François), né en 1797, mort en 1834 à Vienne. La galerie impériale ne possède de ce spirituel peintre, qu'un de ses premiers tableaux représentant *des chasseurs de chamois allemands du vieux temps.* Des ouvrages de lui bien plus beaux sont : *Agar et Ismaël dans le désert ; Abraham conduisant Isaac sur la colline ; la vierge Marie;* et quelques autres.

KUPELWIESER (Léopold), né en 1796, à Piesting, dans la Basse-Autriche, professeur de peinture, à l'académie de Vienne depuis 1837. Instruit, comme élève de l'académie, dans la manière de Füger, il se tourna néanmoins bientôt vers les vieux maîtres de l'Italie. Fiesole est celui avec lequel il a le plus d'affinité. Il est persuadé comme Führich que l'art véritable ne peut être basé que sur le sentiment religieux. Cette persuasion, qu'il acquit principalement pendant son séjour en Italie et à Rome, lui donna le courage de redevenir écolier, pour se retremper dans une connaissance plus intime de l'art ancien. Il commença à suivre en 1825, à son retour d'Italie, une nouvelle tendance vers la manière d'Overbeck, et dès-lors il eut à combattre non-seulement des difficultés de tout genre, mais encore des inimitiés. Pourtant, il les surmonta victorieusement et acquit une noble indépendance. Ses ouvrages sont, pour la plupart, des tableaux d'autel, dont il a déjà peint un grand nombre. Il ne sera pas aisément surpassé sous le rapport du grandiose de ses compositions, du sens profond de ses idées symboliques, de la pureté et du sublime de ses conceptions. Parmi ses ouvrages les plus distingués, il faut compter : *un Jésus sur la croix, entouré de la sainte Vierge et de saint Jean*, sujet déjà plusieurs fois traité par lui ; *Jésus-Christ ; la naissance de la sainte Vierge,* tableau du maître-autel de l'église collégiale de Kloster Neuburg ; *Moïse en prières, appuyé sur Aaron et Hur pendant que les Amalécites sont vaincus ;* et par dessus tout, un beau tableau d'autel, de la

* Je partage ce regret et j'ai, du talent de Führich, la même opinion favorable (*Note de l'auteur de l'ouvrage*).

hauteur de trente pieds, représentant *saint Joseph entouré d'anges, d'archanges, de patriarches et de prophètes*, tableau destiné pour l'église de Saint-Joseph à Pesth.

En ce moment, il travaille à une grande toile pour le maître-autel de l'église des Dominicains à Vienne; elle a pour sujet l'*institution du Rosaire.*

Kupelwieser a aussi une grande réputation comme peintre de portraits, et il est passé maître dans les petites compositions tirées des légendes. L'impératrice-mère et l'archiduc Louis en possèdent une belle collection.

MAYER (Charles), né en 1818 à Vienne, élève de l'académie. La galerie impériale possède de lui un bon tableau qui a été couronné : *Prométhée et Pandore;* l'église des Dominicains de Vienne a de lui une *sainte Catherine.* A l'exposition de 1838, il livra un tableau cyclique en trois parties sur la découverte, la prospérité et l'état actuel des bains (Wildbad) de Gastein; ce tableau eut un succès général.

RIEDER (Guillaume-Auguste), né en 1796 à Döbling, près de Vienne, professeur à l'académie des ingénieurs pour le dessin des figures. Il fait preuve d'une tendance marquée vers les sujets religieux, jointe à un dessin correct, à un bon coloris et à une exécution remplie de goût. Les petites dimensions sont les plus favorables à son talent.

Ses œuvres principales sont :

Jesus-Christ au mont des Oliviers, à genoux éclairé par un rayon du soleil, composition fort belle et très répandue par la gravure; *une sainte Rosalie;* plusieurs *scènes de la vie de sainte Elisabeth*, dont il paraît avoir étudié la légende avec soin. Rieder a fait un grand nombre de portraits, et il continue avec succès.

RUSS (Charles), né en 1779 à Vienne; depuis 1800 *custode* de la galerie du Belvéder. Formé ainsi que tous ses contemporains à l'école de Füger, il s'en sépara bientôt, et grâce à l'influence de l'archiduc Jean, dont il était le peintre particulier (Kammermaler), et aux conseils du baron d'Hormayr, il s'occupa préférablement de l'histoire du moyen âge, principalement de celle des états

autrichiens à laquelle il emprunta des centaines de sujets pour les esquisses de ses dessins et de ses tableaux. En 1822, il exposa une suite de tableaux tirés uniquement de l'histoire de la maison d'Habsbourg, jusqu'à Marie-Thérèse. Son *Tirésias*, et son *Hécube pleurant le destin de sa maison*, sont le fruit de sa première direction académique, et ils sont incontestablement les meilleurs tableaux d'alors.

Russ était, et il est encore malgré son âge avancé, un esprit ardent, fécond, plein de force et de vie; il eût été certainement en état de produire des ouvrages plus remarquables si l'occasion lui en avait été fournie; mais ne recevant pas de commandes, abandonné à lui-même et en but à la malveillance, sa fécondité a dépassé toutes les bornes, et il est à regretter que les ouvrages de cet artiste distingué, à force d'exagération, et pour s'être trop rapproché du style Altdeutsch (vieux allemand), aient pris un caractère qui les rend fastidieux.

Parmi ses enfans, ceux qui se sont fait connaître de la manière la plus avantageuse sont : Clémentine par de jolis dessins, et Léandre qui, outre quelques autres tableaux, a livré en 1838, une grande toile dont le sujet est tiré du siége de Vienne par les Turcs; mais dans cet ouvrage, il s'est trop attaché aux effets matériels.

SCHALLER (Edouard), né en 1803 à Vienne, a vécu assez long-temps à Rome, à Prague et à Munich. A l'exposition de l'année 1837, il y avait de lui : *le chasseur sauvage* (der wilde Jäger); et *Dieu donnant à Moïse les tables de la loi, sur le mont Sinaï.* Cet artiste appartient à l'école religieuse, avec un tendance vers le romantisme.

SCHEFFER (Jean de Léonardshoff), né à Vienne en 1795, véritable génie d'artiste, eut certainement fait un jour l'ornement et la gloire de l'Allemagne, s'il n'eût pas été ravi aux arts par une mort prématurée. *La sainte Cécile morte et pleurée par deux anges* est un ouvrage magnifique, très bien composé; pensé avec finesse, profondément senti.

Dans ce tableau, Scheffer montre de l'analogie avec Raphaël, qu'il paraît avoir pris pour modèle, et avec lequel il a aussi cela de commun qu'il est mort

jeune comme lui. Né de parens pauvres, mais doué de rares dispositions pour la peinture et pour la musique, il attira l'attention du comte François de Salm-Reifferscheid, évêque de Gurk, moyennant les secours duquel il voyagea en Italie à l'âge de quinze ans. Plus tard, comme cela a déjà été dit, il s'associa presque tout seul aux principes et aux efforts d'Overbeck, et il retourna en Italie et à Rome, où le pape Pie VII, dont il fit le portrait, le nomma chevalier de l'ordre du Christ. Il mourut à Vienne à l'âge de 27 ans. Ses ouvrages principaux sont, outre le tableau déjà cité : une *sainte Cécile jouant de l'orgue ; une madone avec l'enfant Jésus ; une tête de sainte Catherine ; un saint André apôtre*, tableau d'autel ; *une sainte Ludovique ; une madone avec l'enfant Jésus* dans un paysage ; et plusieurs autres.

SCHMUTZER (Joseph), né en 1806 ; très bon dessinateur sur pierre ; il se livra particulièrement à l'ancienne manière allemande, et parmi ses œuvres les plus importantes il faut compter *une madone, les nouvelles armes de l'Autriche, l'évêque Léon d'Attila*. Il mourut trop tôt pour l'art, dans l'année 1837.

SCHNORR (Louis-Ferdinand de Carolsfeld), né en 1789 à Leipzig, abandonna également de bonne heure la manière de Füger, et acquit beaucoup de renommée par son grand tableau du *Faust* de Göthe, qu'il termina en 1818. Ce tableau, ainsi que sa belle composition : *le chasseur chevaleresque aux aguets amoureux* (**des ritterlichen Jägers Liebeslauschen**), et surtout son *dernier homme*, d'après le poëme de Kraigher, sont ses productions principales, et marquent son passage des sujets religieux et mystiques aux sujets romantiques. Cet artiste extrêmement laborieux et réfléchi, a produit un grand nombre de tableaux historiques et religieux, parmi lesquels plusieurs tableaux d'autel pour l'église Saint-Michel à Vienne, et pour celles de Tarnow et de Dresde. L'on a en outre de lui une foule de dessins de tout genre, parmi lesquels des paysages bien disposés.

SCHULZ (Léopold), né en 1806, à Vienne, demeura long-temps à Munich, où il fut chargé par le roi de peindre à fresque une salle de la résidence, d'après les idylles de Théocrite. Dans l'année 1837, on vit de lui un tableau d'autel : *la mort de saint Florian* ; et à l'exposition de 1838, un carton : *l'anathème pro-*

noncé sur les Manichéens par saint Augustin, d'une compositinn très profnnde et d'un style élevé. Il est nccupé maintenant avec SCHWIND, à peindre à fresque une salle de concert dans la maison de campagne de M. de Krusius, près de Leipzig : les sujets sont tirés de la vie de Psyché.

SCHWEMMINGER (HENRI), né en 1803, à Vienne, maintenant pensionnaire de l'empereur à Rome. La galerie impériale possède de lui nne grande tnile représentant *les grues d'Ibicus*, d'après la ballade de Schiller; c'est un de ses premiers ouvrages. Mais son *Samsom brisant les liens des Philistins*, qui lui mérita le premier prix à l'académie, est bien plus grandement conçu et exécuté. Un petit tableau, le *baptême de Wittekind*, et son *pécheur*, d'après Göthe, sont très bien pensés.

STEINLE (EDOUARD), né à Vienne. C'est lui qui, avec Kupelwieser et Führich, a la réputation la plus distinguée comme peintre religieux. Il travailla à Vienne jusque vers l'année 1828, il alla ensuite en Italie et à Rnme, d'où il ne revint à Vienne que vers l'année 1834. Pendant son séjour à Rome, où il s'attacha à Overbeck, il entrepit *une descente de croix* qui n'est pas encore terminée; ensuite, un *saint Ignace recevant les exercices des mains de la mère de Dieu;* puis une toile plus petite, *saint Alphonse de Liguori*, et autres. Un ouvrage remarquable d'inventinn et de composition, c'est l'*histoire de sainte Marie l'Egyptienne*, à la manière des ermites saint Antnine et saint Paul de Giottn au Campo-Santo. Depuis son retnur à Vienne, il a fait *les quatre cavaliers de l'apocalypse*, *Nathan devant David*, *Jacob luttant avec l'ange*, etc; mais particulièrement un *saint Luc peignant la mère de Dieu*, qui est un nuvrage véritablement hors ligne, d'une cnnception et d'une exécution grandioses. La haute position qu'nccupe Steinle dans l'opininn des artistes allemands, a été encnre dernièrement augmentée par ses cartons *des sept œuvres de la charité*, qu'il va exécuter à fresque dans une église près de Francfnrt. *

* Chez M. le professeur Holweg Bethman.

TKADLICK (François), nommé aussi Kadlick, né en 1786 à Prague, maintenant directeur de l'école des beaux-arts dans la même ville. Tkadlick ne se voua à la peinture qu'assez tard, parce qu'il avait été destiné à entrer dans les ordres. Envoyé en 1825 à Rome comme pensionnaire de l'empereur, il s'y dirigea entièrement vers le genre religieux. A son retour de Rome, il exposa le tableau qu'il avait peint dans cette ville, représentant *saint Paul donnant avant son départ sa bénédiction aux chétiennes assemblées à Tyr*. Ce tableau est maintenant la propriété de la galerie impériale, de même qu'un *saint Luc peignant la mère de Dieu*. Tkadlick jouit comme artiste d'une grande réputation; on trouve en effet dans ses ouvrages, des efforts, du zèle, de l'enthousiasme, un sentiment vrai de l'art; mais il n'a pas encore pu atteindre ses modèles, les peintres anciens de l'Italie, à cause d'une certaine dureté dans l'exécution et dans le coloris.

Les artistes que nous allons mentionner maintenant, sont ceux qui s'attachent plutôt à une imitation, à une copie servile de la nature; qui n'ont pas de direction déterminée, et dans lesquels, à cause d'une certaine manière de concevoir, on trouve déjà une transition au genre.

BRENNER (Adam), né en 1801 à Vienne. La galerie impériale possede de lui *une inhumation de saint Etienne*. Il traite aussi des sujets que les Allemands appellent *de conversation* (Conversations Stücke), et particulièrement la nature morte (Stilleben).

BUCHER (Léopold), né en 1797 à Schwechad, près de Vienne.

DANHAUSER (François-Joseph), né en 1805 à Vienne, maintenant correcteur à l'académie. Ses œuvres historiques sont: plusieurs tableaux religieux, dont un tres remarquable pour le maitre-autel de l'église cathédrale d'Erlau, représentant *le martyr de saint Jean;* puis, *Abraham renvoyant Agar*, plusieurs *scènes du Rudolphias* de Pyrker, et autres. Mais ce qui a fait sa plus grande réputation, c'est le *libertin* (Praffer), *l'oculiste*, *l'amour du poète*, etc., productions qui appartiennent au passage de l'histoire au genre. Danhauser occupe

une place distinguée parmi les peintres de genre, et nous reparlerons de lui quand nous traiterons de cette catégorie.

DALLINGER (Ignace), né en 1803 à Münzkirchen, dans la Haute-Autriche. La galerie impériale possède un de ses bons tableaux, *le denier de la veuve.*

KRAFFT (Pierre), né en 1780 à Hanau, professeur à l'académie depuis 1803, et directeur de la galerie de tableaux du Belvéder. Il a acquis en 1812 et 1813, même à l'étranger, une réputation très grande par ses tableaux de *la landwehr*, qui se trouvent au Belvéder. Il a peint en outre plus de douze cents portraits *, et plusieurs tableaux de bataille. Il ne suivait pas de direction fixe; néanmoins un voyage qu'il fit vers 1801, à Paris, où il admira les œuvres de David et de Gérard, parut faire une impression marquée sur son esprit. A partir de là, il renonça entièrement à l'idéalisme qu'il avait suivi jusqu'alors, et il dirigea définitivement toute son attention vers l'imitation fidèle, mais peu élevée, de la nature. Voilà pourquoi son imagination prit rarement l'essor qu'exige la peinture historique; voilà pourquoi aussi ses tableaux, même d'une grande dimension, ne laissent pas de se rapprocher du genre **. Ses œuvres capitales sont, outre les tableaux de la landwehr déjà mentionnés: *le départ et le retour ;* les *batailles d'Aspern et de Leipzig*, dans l'hôtel des Invalides à Vienne; *la sortie de Zriny de Szigeth ;* ses peintures dans l'hôtel du comitat à Pesth et à Tyrnau;

* Il porte lui-même ce nombre à environ 2,000 (*Note de l'auteur de l'ouvrage*).

** Je ne comprends pas l'idée de l'auteur de cet article. Tout ce qu'il dit sur la tendance de ce peintre ne me paraît pas pouvoir s'appliquer aux artistes dont il vient de parler : à Krafft, à David, à Gérard. Qu'entend-il par idéalisme et comment peut-il trouver que Krafft, en suivant l'exemple de David et de Gérard, se soit rapproché du genre !.... Je n'aime pas David, mais je trouve qu'il s'est tenu toujours plus près de l'antique que du genre, et même dans ses scènes de la révolution et de l'empire, il s'est toujours montré peintre historique. Les costumes du jour ne font pas toujours un tableau de genre, et les formes colossales ne font pas toujours un tableau historique. Quant à Gérard, sa tendance était peut-être moins orgueilleuse que celle de David, mais ses ouvrages ne sont pas dénués du caractère historique. Je ne comprends pas bien tout ce que l'auteur de l'article a voulu dire depuis : *« Il ne suivait pas »* jusqu'à *« Se rapprocher du genre, »* mais je trouve avec lui que les tableaux de Krafft, qui se trouvent au Belvéder et à l'hôtel des Invalides, manquent de style dans les sens que j'attache à ce mot, et se rapprochent du genre (*Note de l'auteur de l'ouvrage*).

et les trois tableaux à l'encaustique représentant *la vie de François Ier*, dans le château impérial à Vienne. Ce fut sous sa direction, qu'on renouvela les fresques d'Andrea Pozzo dans l'église de l'université à Vienne; il y ajouta aussi quelque chose de sa composition. On connaît en outre de lui beaucoup de productions tirées de la fable et des poètes modernes, et aussi plusieurs tableaux d'autel, mais principalement, comme il a déjà été dit, un tres grand nombre de portraits.

LODER (Mathieu), né en 1781, mort en 1828, s'occupa particulièrement de morceaux d'intérieur. Il sera parlé de lui encore dans la série des paysagistes.

RAHL (Charles), né en 1812 à Vienne. présentement à Rome, a déjà, malgré sa jeunesse, mis au jour un très grand nombre d'ouvrages du genre religieux et historique, dans lesquels se manifeste une excellente disposition pour la couleur, mais rarement une conception spirituelle et élevée. Un de ses premiers, et incontestablement un de ses meilleurs tableaux, qui lui mérita le premier prix de l'académie, est *David dans la caverne Odollam*. Celui que possède la galerie impériale représente : *Chriemhilde qui, devant le cadavre de Siegfried désigne Hagen pour son meurtrier.*

RANFTL (Jean-Mathieu), né en 1805 à Vienne. Déjà, dans l'année 1825, son tableau de *Kuntz von Rosen, dans la prison de Maximilien Ier à Gand*, fit grande sensation. Ses tableaux se distinguent, il est vrai, par une bonne couleur et une touche habile, mais il y règne aussi une espèce de contrainte produite par une recherche d'effet théâtral. Ranftl excelle dans la peinture des chiens, dont il a fait une étude toute particulière.

Ici se trouverait la place de RUSS (Léandre), mais il en a déjà été fait mention plus haut.

SCHÖNMANN (Joseph), né en 1799 à Vienne, maintenant à Rome. La galerie impériale possède de lui *une madone avec l'enfant Jésus*. Le tableau du maître-autel, dans l'église paroissiale de Döbling, près de Vienne, est de lui; il représente *la conversion de saint Paul.*

II.

GENRE.

La peinture de genre a pris racine à Vienne particulièrement depuis 1830; elle a reçu peu-à-peu l'extension qu'elle a maintenant. Fendi donna la première impulsion par son tableau qui se trouve au Belvéder et qui représente *une jeune fille en pleurs, devant un bureau de loterie*, où elle vient de voir s'évanouir toutes ses espérances avec son nnméro perdant. Le succès extraordinaire de cette composition agit d'une manière décisive sur la direction des artistes, surtout des plus jeunes. F. G. Waldmüller et Danhauser, qui se firent connaître la même année par des productions semblables, et qui attirèrent sur eux tous les regards, eurent également une grande influence sur la faveur que ces ouvrages acquirent dans le public; il faut citer aussi Antoine Einsle qui mit à l'exposition de 1830, *l'amour guettant derrière un rideau*, tableau très admiré, actuellement au Belvéder.

Les artistes qui appartiennent à cette catégorie sont :

BERNHARDT (François).

BRAUN (Adam-Jean), déjà décédé.

DANHAUSER (François-Joseph).

FENDI (Pierre), né en 1796 à Vienne, dessinateur et graveur du cabinet des antiques: distingué tant par ses tableaux à l'huile que par ses aquarelles. La cour et la société l'occupent beaucoup dans ce dernier genre.

FISCHBACH (Jean). Il est distingué comme paysagiste et il en sera parlé en son lieu.

GAUERMANN (Frédéric). Il sera encore souvent question de lui.

GINOFSKY (Joseph).

HÖCHLE (Jean-Baptiste), et son fils.

HÖCHLE (JEAN-NÉPOM.). Comme Jean-Baptiste, peintre particulier de l'empereur, et comme lui déjà mort.

HUMMEL (EUGÈNE).

LAVOS (JOSEPH).

MOREAU (NICOLAS).

MANNSFELD (AUGUSTE).

NEDER (MICHEL).

PERGER (ANTOINE DE), déjà mentionné à l'occasion de son pere.

RANFTL (JEAN-MATHIEU).

REINHOLD (PHILIPPE).

RITTER (EDOUARD).

SCHINDLER (JEAN). Il en a déjà été question.

SCHINDLER (ALBERT). Elève de Fendi.

SWOWODA (EDOUARD).

TOMA (RODOLPHE). Aussi paysagiste et lithographe.

WALDMÜLLER (FERDINAND-GEORGE), né en 1793 à Vienne; depuis 1830, premier *custode* de la galerie Lamberg à l'académie, et en même temps professeur de peinture.

WEIDNER (JOSEPH).

ZIMMERMANN (HENRI).

Au sujet des artistes que nous venons de citer, il faut observer qu'ils ne s'adonnent pas exclusivement au genre, surtout ceux qui ne comptent pas parmi les paysagistes : ils font aussi des portraits. La tendance principale qui se manifeste parmi les peintres de genre à Vienne, est tournée vers la sentimentalité, pour laquelle Fendi a une disposition naturelle, et à laquelle se rallient Waldmüller et autres. Ces artistes cherchent aussi à faire de l'effet et à captiver l'intérêt, par une grande habileté de pinceau. Waldmüller exerce par son talent et sa positiou une influence puissante sur les jeunes artistes, parmi lesquels on distingue E. Ritter, et particulièrement M. Neder, dont les ouvrages peints dans le genre de Teniers, quoique un peu durs encore, possèdent néan-

moins un caractère particulier, et une vérité d'aspect que l'on ne trouve que rarement dans les autres ouvrages des artistes de la même catégorie. Mais le génie le plus varié du genre est Gauermann, qui cependant ne s'occupe pas exclusivement de cette partie.

III.

PEINTRES DE PORTRAITS.

Les circonstances ont toujours été très favorables à Vienne aux peintres de portraits; les artistes les plus distingués dans ce genre, parmi ceux de l'époque qui a immédiatement précédé la nôtre, sont: LUYX, AUERBACH, KUPETZKY, STAMPAERT, HÄNDEL, MEYTENS et MARON.

LAMPI surtout, a su acquérir dans cette partie un nom qui surpassa la réputation de la plupart de ses contemporains, même celle de Füger. Né en 1752, à Romeno dans le Tyrol, il commença par des tableaux historiques, qu'il quitta plus tard pour se livrer entièrement à la peinture de portraits, talent par lequel il a gagné, surtout pendant son séjour en Russie, une grande fortune. Il était, depuis 1786, professeur et conseiller à l'académie de Vienne; il mourut en 1830 dans cette ville. Son fils eut aussi beaucoup de réputation; né en 1775 à Trente, il mourut en 1837 à Vienne. La galerie impériale possède de lui *une Vénus couchée*, peinte dans le goût de Füger.

En énumérant les peintres de portraits, il ne faut pas oublier que de tout temps à Vienne, tous les peintres d'histoire étaient en même temps peintre de portraits, comme c'est le cas de Füger, Maurer, Krafft, Kupelwieser, et autres. C'est pour cela que nous ne nommons ici que ceux qui en ont fait leur occupation exclusive.

AMERLING (Frédéric), né en 1803 à Vienne, élève de l'académie sous

Füger, se forma comme peintre de portraits d'après Th. Lawrence, dont il vit les œuvres à Londres. Rappelé de Rome à Vienne dans l'année 1832, il fit le portrait de l'empereur François de grandeur colossale. Il acquit et affermit sa réputation principalement par le portrait d'une princesse Auersperg, et on peut le considérer maintenant comme le premier peintre de portraits de Vienne. A l'exposition de 1838, il obtint une grande et unanime approbation, pour plusieurs ouvrages très remarquables sous le rapport du clair-obscur. La considération dont il jouit l'a mis en état de fonder une école de peinture particulière de dix à douze élèves; cette école existe toujours.

BISENIUS (François).

BROKY (Charles). Déjà nommé.

EHOINSKY (Eustache).

ENDER (Jean). Né en 1793 à Vienne; depuis 1830 professeur à l'académie, distingué par ses portraits à l'huile et à l'aquarelle. La haute société le fait beaucoup travailler.

EYBL (François); en même temps bon peintre de genre, et lithographe distingué.

FERTBAUER (Léopold), *custode* de la galerie du prince de Lichtenstein.

GROSS (Leopold).

HICKEL (Antoine), mort depuis long-temps.

HOLLPEIN (Henri).

KLIEBER (Edouard).

LAVOS (Joseph).

MAYER (Arminius).

NEJEBSE (Jean).

NEUGEBAUER (Joseph).

PROCINSKI.

SCHLESINGER (Henri).

SCHROTZBERG (Jacques), peint aussi des sujets mythologiques. Il est habile coloriste.

SCHILCHER (Frédéric).

FUSCH (Jean), *Custode* de la galerie impériale, mort depuis 1813.

WALDMÜLLER (Ferd. G.) et son fils.

ZIMMERMANN (Henri).

PEINTRES A L'AQUARELLE ET EN MINIATURE.

DAFFINGER (Maurice), que l'on peut considérer comme le peintre le plus célèbre et le plus occupé dans cette partie.

DITTENBERGER, peint aussi le genre et des sujets historiques.

FISCHER (Léopold) et HÄHNISCH (Antoine), se distinguent surtout dans les aquarelles.

KRIEHUBER (Joseph), le lithographe le plus habile de Vienne.

LEYBOLD (Frédéric), a un grand mérite comme lithographe de sujets historiques. Il a fait des lithographies d'après Kupelwieser, Steinle et d'autres maîtres.

LIEDER (Frédéric).

PETTER (George).

SAAR (Charles de).

STAUB (André), en même temps bon lithographe.

THEER (Robert) et son frère.

THEER (Adolphe).

IV.

PAYSAGISTES.

Déjà, dans le siècle passé, la peinture de paysage pouvait se glorifier de plusieurs noms célèbres à Vienne, parmi lesquels on doit citer : J. ORIENT, les frères FAISTENBERGER, AIGEN, MEGAN, SCHINNAGL, BRAND l'aîné; et parmi les modernes, BRAND le jeune, CARTON, CASANOVA, DIES, MOLITOR, ROSA père et fils. Néanmoins on se lasse bientôt de la manière sèche et rembrunie dans laquelle étaient tombés ces maîtres et leurs élèves. On abandonna la représentation idéale d'une nature méridionale qui avait été jusqu'alors exploitée presque exclusivement, et l'on s'attacha à l'imitation vraie de la nature allemande. Les beaux sites des Alpes, de l'Autriche et de la Syrie ne pouvaient qu'être très favorables à cette nouvelle direction. Rebell, il est vrai, continua encore à peindre des sites d'Italie, mais il ne les idéalisait pas; quant à la direction purement allemande, elle est due principalement à Steinfeld qui, en 1826, se fit connaître tout d'abord comme paysagiste habile, par son tableau devenu célèbre qui représente *le lac d'Halstädt.* La vérité frappante de la nature, le grandiose imposant de cette toile, donnèrent rapidement l'impulsion au nouveau système, et déjà, dans l'année 1830, il s'était formé un très grand nombre de jeunes artistes qui, dans ce genre, cherchaient à se surpasser les uns les autres. Des artistes plus anciens se réunirent à eux, et de cette manière la peinture de paysage s'est placée sur un échelon assez élevé; mais elle ne cherche en général qu'à reproduire fidèlement la nature, sans lui imprimer un caractère poétique et élevé.

Les artistes qui doivent être nommés comme paysagistes sont :

ALT (Jacques) et son fils.

ALT (Rodolphe), élève de son père.

BARBARINI (François), distingué surtout dans l'aquarelle.

ENDER (Thomas), né en 1793, frère jumeau du peintre d'histoire, depuis 1826 professeur de peinture de paysage à l'académie, un des plus habiles peintres de perspective de notre temps. Les voyages qu'il a faits au Brésil, en Italie, en Suisse et à Constantinople lui ont été d'une grande utilité. Ses aquarelles surtout sont très estimées; l'archiduc Jean, dont il est le peintre particulier, en possede une grande collection.

FEID (Joseph), né en 1807 à Vienne; distingué par la manière large et expressive dont il traite les feuillages.

FISCHBACH (Jean), né en 1797 à Grafenegg dans la Basse-Autriche, a déjà été mentionné comme peintre de genre distingué.

GAUERMANN (Frédéric), né en 1807 à Miesenbach dans la Basse-Autriche, est incontestablement le meilleur peintre de paysage, de genre et d'animaux qu'il y ait à Vienne. Il s'est créé lui-même un champ tout-à-fait nouveau dans ces trois catégories, et certes, il est, tant à cause de sa manière de concevoir et d'exécuter, que pour l'admirable variété de son talent, un des plus grands peintres de notre époque. Ses œuvres acquièrent tous les jours plus de réputation, et aux expositions des dernières années il a obtenu un succès unanime par les tableaux suivans : *le retour d'habitans des Alpes pendant l'orage ; des aigles voltigeant autour d'un cerf mourant; un chariot de moisson; les approches d'un orage; une scène champêtre*, et autres.

GAUERMANN (Jacques), né à Offingen en 1762, père du précédent, peignait des paysages, des intérieurs et des chasses; il ne fait plus rien depuis assez long-temps.

GERSTMAIER (Joseph), peintre d'aquarelle.

GEYLING (Charles).

GINOFSKY (Joseph), déjà mentionné comme peintre de genre.

HEICKE (Joseph), se forme d'après F. R. Gauermann.

HÖGER (Joseph), un des meilleurs peintres de paysage à l'aquarelle, peint aussi très bien à l'huile.

KLETZINSKY (François).

LOOS (Frédéric) précédemment graveur très estimé.

MÖSSMER (Joseph), né à Vienne en 1780, professeur de dessin de paysage à l'académie. Il appartient à l'ancienne école, ainsi qu'Édouard Mössmer, son fils et son élève, puis Ampichl, Morcrette, et d'autres encore.

NEEFE (Hermann) peint le paysage, mais il est plutôt peintre de décorations.

LODER (Mathieu) est aussi peintre d'histoire, comme il a déjà été dit.

PIAN (Antoine de) né à Venise en 1788, peint des morceaux d'architecture.

PRIBILL (Philippe) peint aussi l'histoire, particulièrement des sujets de la fable.

REBELL (Joseph), né en 1786 à Vienne, élève de Michel Wutky, était un des meilleurs paysagistes de l'Allemagne. Six de ses magnifiques compositions, *vues prises sur les côtes de Baïa, de Naples et de Sorrente*, ornent la galerie du Belvéder. Il a peint pour la cour, des sites pris dans les terres de l'empereur, Weinzierl et Persenbeug, sur le Danube. Directeur depuis 1826 de la galerie de tableaux du Belvéder, il mourut au milieu de son activité artistique dans l'année 1828, pendant un voyage d'agrément qu'il fit à Dresde. Sa perte fut ressentie par tous les amis des arts.

REINHOLD (Philippe), né en 1779 à Gera en Saxe, est en même temps peintre de paysage et de genre. Il existe encore quatre artistes de ce nom, qui se sont adonnés au paysage avec plus ou moins de bonheur, parmi lesquels néanmoins il n'y a que François Reinhold, fils de Philippe, qui annonce un talent distingué.

RODLER (Jacques), né en 1805 à Mayence.

RUNK (Ferdinand), né en 1746 à Fribourg dans le Brisgau, mort en 1834 à Vienne, était peintre particulier du duc de Schwarzenberg. Il se fit surtout connaître par un cycle de huit beaux tableaux à l'huile, dans lesquels il s'était proposé de représenter le système de la nature, depuis les côtes de la mer jusqu'aux sommets les plus élevés des montagnes.

SAAR (Aloys de), né en 1779 à Traiskirchen.

SACK (Wolffgang).

SCHIFFER (Antoine), jeune talent, richement doté.

SCHÖDLBERGER (Jean), né à Vienne en 1779. C'est un artiste extrêmement laborieux et qui manie largement le pinceau. Ses sujets de prédilection sont des marines et des orages, dans la manière de Claude Lorrain. Il a fait précédemment des paysages animés par des scènes champêtres dans le goût de Gessner, et des effets de lune.

SCHWEMMINGER (Joseph), né en 1804 à Vienne, frère du peintre d'histoire. Ses paysages se distinguent par un dessin net et précis, et par une exécution remplie de goût.

STEINFELD (François), né à Vienne en 1787, ci-devant peintre particulier de l'archiduc Antoine, maintenant professeur à l'académie. C'est un des meilleurs peintres de paysages de montagnes, et c'est à lui que ce genre doit principalement la vogue dont il jouit à Vienne. Il cherche à ressembler à la nature; cependant son coloris est maniéré quoique très brillant. Il n'a pas encore été surpassé dans la représentation des rochers et des lacs des montagnes, mais il n'est pas aussi distingué pour les figures et pour les feuillées. Il achève la plupart du temps ses tableaux en plein air, ce qui fait qu'étant suspendus au mur ils paraissent presque toujours trop sombres. Son fils, Guillaume Steinfeld, s'est formé d'après son père et a déjà produit des ouvrages qui font concevoir sur son compte de très hautes espérances.

TOMA (Rodolphe-Mathieu), lithographe, peintre de genre et peintre de paysages.

WALDMÜLLER (F. G.), père, déjà mentionné comme peintre de portraits et de genre. Ses paysages sont touchés avec un soin extrême. Leur effet est surtout remarquable sur une échelle réduite; mais il arrive assez souvent qu'ils rappellent la chambre obscure, moyen dont il se sert pour ses esquisses d'après nature.

WALTMANN (Jacques).

WELKER (Ernest), peintre d'aquarelle.

WIPPLINGER (François), se forme d'après Joseph Schwemminger.

WUTKI (Michel), né à Tuln en 1739, a vécu long-temps en Italie; rival de Philippe Hackert, il lui était inférieur. Il appartient à l'ancienne école, et s'est particulièrement distingué par des scènes de nuit et des paysages sur bois de grande dimension. Il mourut à Vienne dans l'année 1822.

V.

PEINTRES D'ANIMAUX.

La peinture d'animaux est proportionnellement bien moins cultivée que les autres branches de l'art, mais elle ne leur est pas inférieure. Les meilleurs tableaux dans ce genre, proviennent d'artistes qui plus souvent traitent d'autres sujets. Cela s'applique aux meilleurs peintres d'animaux de Vienne : à Fr. Gauermann, à Ranftl, Heicke, S. de Perger, Zimmermann, Waldmüller, Brocky, Ginofsky, et autres qui tous ont déjà été nommés à leurs places.

Nous ne pouvons citer en fait de peintres d'animaux proprement dits que :

DALLINGER DE DALLING (Jean-Alexandre), né en 1783 à Vienne, précédemment graveur ; il est aussi très estimé comme restaurateur de tableaux.

DALLINGER DE DALLING (Jean-Baptiste), né en 1782, frère du précédent, depuis 1831 directeur de la galerie du Prince de Lichtenstein.

RAUCH (Jean-Népomucène), né en 1804 à Vienne ; il peint des animaux dans des paysages italiens, et il est très estimé dans ce genre. Il ne faut pas confondre avec lui ses frères Ferdinand et Joseph, que se sont voués, non sans succès, à la même branche.

VI.

PEINTRES DE FLEURS ET DE FRUITS.

La peinture de fleurs, de fruits et d'objets de nature morte, a toujours été exercée avec succès à Vienne; le moment présent en fournit des preuves nouvelles.

Les artistes qui appartiennent exclusivement à ce genre sont :

BLASCHEK (François).

GRUBER (Charles), et son frère aîné ; tous deux professeurs.

GRUBER (François), professeur de dessin pour les manufactures.

KNAPP (Jean), mort depuis 1833.

HARTINGER (Antoine), correcteur à l'académie.

SCHMERLING (Madame), connue auparavant sous le nom de baronne Koudelka.

KYSS (Ferdinand).

NIGG (Joseph). Il est aussi distingué comme peintre sur émaux.

PETTER (François-Xavier), directeur impérial de l'école des manufactures.

RITTER (Charles).

SMIRSCH (Charles).

WEGMAYER (Sébastien), professeur de peinture de fleurs à l'académie.

EYBL, DANHAUSER, RANFTL, WALDMÜLLER, etc., ont aussi produit de bonnes choses dans ce genre; ils ont déjà été cités à leur place.

VII.

GRAVEURS.

Comparativement aux autres divisions de l'art, la gravure jusqu'après la moitié du siècle dernier, n'avait fait que peu de progrès. A l'exception des trois feuilles historiques qui furent publiées par les frères Adam et André Schmutzer, d'après les tableaux de P. Rubens, de la galerie du prince Lichtenstein, il n'avait pas été fait encore en 1770 de gravures importantes, soit sous le rapport du choix des sujets, soit même sous le rapport de l'exécution.

Les ouvrages gravés par Prenner et Mendel d'après les tableaux de la galerie impériale, et le plafond de la bibliothèque, peint par Gran et gravé par Jacques Sedelmayer, n'étaient pas, il est vrai, sans mérite, mais sous le rapport de l'exécution ils n'étaient pas irréprochables. Ce ne fut qu'après 1770 que Jacques Schmutzer fit prendre à cet art son essor à Vienne. Il était né dans cette ville en 1733, et il était fils d'André Schmutzer, dont on a parlé plus haut. Sur la demande du prince de Kaunitz, il fut envoyé à Paris comme pensionnaire impérial, et s'y forma bientôt, sous Wille, un des plus célèbres graveurs de son temps. A son retour à Vienne, en 1770, il s'acquit une telle réputation, que l'on fonda exprès une école de gravure indépendante des autres parties de l'art et qu'il en fut nommé directeur. On lui adjoignit comme professeur S. C. Weirotter, connu comme graveur à l'eau forte, et Jean Jacob qui s'était distingué dans le même genre.

Les principaux graveurs qui se sont formés depuis à Vienne et qui existent encore sont :

AGRICOLA (Charles), dans le genre historique.

AXMANN (Joseph), spécialement pour le paysage.

BENEDETTI (Thomas), dans le genre historique.

GLEDITSCH (Paul), de même.

EISSNER (Joseph), né en 1788 à Vienne, un des meilleurs graveurs dans le genre historique. Lui et B. Höfel ont beaucoup contribué à remettre en honneur la gravure sur bois dans cette ville. *

HÖFEL (Blaise), né en 1792 à Vienne, artiste plein de mérite: c'est lui qui donna en Autriche une nouvelle existence à la gravure sur bois; d'accord avec J. Eissner, il montre dans cet art une activité très grande. Jusque vers l'année 1830, on n'avait fait que des essais extrêmement grossiers; les travaux seuls d'Eberhard à Kroneuburg, et de Cormighals et Cosandiers, furent une exception. Höfel parvint même par ses efforts et par des tentatives multipliées, à fonder une école de laquelle déjà sont sorties des graveurs sur bois honorablement connus, tels que: BUCMANN, SEIPP, TEPPLAR, ZASTERA et autres. Les œuvres principales de Höfel dans cette partie sont : *une vieille femme*, d'après Waldmüller, gravé sur bois, et *la septième plaie*, taillée sur ivoire. **

HYRLL (Jacques), graveur d'architecture.

KININGER (Vincent), né en 1767 à Ratisbonne, professeur de gravure à l'eau forte, à l'académie; il jouissait précédemment d'une très grande réputation; mais il ne travaille plus depuis long-temps, à cause de son grand âge.

JOHN (Frédéric), né en 1770 à Marienbourg, distingué dans la gravure pointillée.

---

* La méthode suivie à Vienne ne me paraît pas appropriée à la nature de la gravure sur bois. Sous ce rapport les Anglais et les Français présentent de meilleurs exemples; au reste notre Lödel à Gottingue fournit tous les jours des ouvrages excellens dans ce genre. Il ne faut pas chercher à graver sur bois comme on ferait sur cuivre ou sur acier. La méthode libre et facile des Français a son très grand mérite comme nous le voyons dans le *Don Quichotte de Thompson* (premier volume de cet ouvrage, page 199). L'exemple que nous fournit *la mort de Roland*, par Andrew, Best et Leloir (même vol., p 197), n'est pas moins recommandable; enfin la *vigile de Noël*, par Lödel, d'après Hess (deuxième vol., p. 242), se rapproche de la méthode de Dürer et de Holbein, et est un exemple à suivre dans beaucoup d'occasions. Le choix de ces différentes méthodes doit dépendre de la disposition individuelle des artistes ou des sujets qui doivent être traités et du style des originaux (*Note de l'auteur de l'ouvrage*).

** Ces deux exemples sont en effet étonnans comme difficulté vaincue, mais ils ne peuvent me faire changer d'avis, ils viennent même à l'appui de ce que j'ai dit plus haut (*Note de l'auteur de l'ouvrage*).

KOTTERBA (Charles).

KOVATSCH (Joseph).

KREPP (Ignace).

LEYBOLD (Jean-Frédéric), né en 1755 à Stuttgard, professeur de gravure à l'académie depuis la mort de Schmutzer.

PASSINI (Jean).

RAHL (Charles), né en 1779 à Heilbronn, anciennement un des graveurs les plus distingués de Vienne.

STEINMÜLLER (Joseph).

STÖBER (François), a beaucoup gravé.

VIII.

L'ACADÉMIE.

Jusqu'à l'année 1770, l'académie, depuis sa fondation, avait eu successivement pour directeurs : le baron Pierre de Strudel, J. van Schuppen, peintre d'histoire, et le peintre de portraits, M. de Meytens. Les nouvelles tendances exigèrent une organisation nouvelle. Ce fut l'empereur Joseph II, qui donna à l'académie, à laquelle fut réunie alors l'académie particulière de gravure, un local fixe dans la ci-devant maison du noviciat des jésuites à Sainte-Anne, et de nouveaux statuts.

L'académie forme un institut particulier, indépendant de toutes les autorités, et placé, par l'intermédiaire de son curateur, sous la protection immédiate de l'empereur.

Considérée comme corps enseignant, l'académie forme quatre divisions qui sont :

1° L'école de peinture, de sculpture et de mosaïque. Directeur : Antoine

Petter; adjoints : J. Ender et Kupelwieser, pour la peinture d'histoire; Jean Schaller, Kähssmann, pour la sculpture; L. Pichler, pour la gravure sur pierre; Gselhofer, pour le dessin élémentaire; Thomas Ender, Mössmer et Steinfeld, pour le paysage; Wegmaier, pour la peinture de fleurs; Leybold, pour la gravure ; Kininger, pour l'eau forte; et Antoine Schaller, pour l'anatomie.

2° L'école d'architecture. Directeur : P. Nobile; professeurs : Ostertag, Sprenger et Rösner.

3° L'école de gravure sur métaux. Directeur : Klieber; professeur : Bengiovanni.

4° L'école des arts appliqués aux manufactures. Directeur : François Petter; professeur : S. Gruber.

Il faut citer comme accessoires de l'académie, une chaire pour l'esthétique, pour l'histoire de l'art et la connaissance de l'antiquité; ensuite, une nombreuse collection de livres, de gravures et de dessins; enfin, une collection de tableaux fondée par feu M. le comte de Lamberg, président de l'académie. Cette collection est augmentée par les tableaux de réception de chaque membre entrant, et elle est sur le point de s'enrichir encore de tableaux de l'école vénitienne. Jean Trost est professeur de théorie générale des arts. F. G. Waldmüller et Joseph Führich sont les conservateurs de la galerie de l'académie.

IX.

GALERIES ET COLLECTIONS D'ART.

La galerie impériale du Belvéder occupe une place distinguée, non-seulement parmi les trésors de l'art qui existent à Vienne, mais encore parmi ceux de l'Allemagne et de toute l'Europe. Krafft, fils du directeur de l'académie, a publié

en 1837 sur les tableaux du Belvéder, un premier volume qui sera suivi d'un second.

Outre cette célèbre galerie, il en existe encore deux autres, qui sont celle du prince Esterhazy, et celle du prince Lichtenstein. La première ne fut formée par feu le prince Esterhazy que très récemment et au prix de sommes très considérables : elle contient des ouvrages flamands, espagnols et français. La galerie du prince de Lichteinstein n'est pas moins riche.

Le musée du comte Czernin, la galerie du comte de Schönborn, les collections de MM. Adamovitsch, Rud. Arthaber, Beck, Hofbauer, Feldmüller, et particulièrement des frères Jäger, et beaucoup de collections plus petites, contiennent une grande quantité de bons tableaux d'artistes anciens et modernes. Il a déjà été question de la galerie du comte de Lamberg, maintenant galerie de l'académie.

Vienne ne peut guère être surpassée sous le rapport des collections de gravures. La première et la plus importante est la collection impériale, qui est réunie à la bibliothèque. Cette collection a servi à l'ouvrage de Bartsch devenu si célèbre par cette publication. La collection Albertine de tableaux et de gravures est aussi très considérable; la dernière surtout est d'un prix inestimable, par les nombreux dessins originaux des maîtres les plus célèbres, tels que : Raphaël, Dürer, etc. Fondée et augmentée par le duc Albert de Saxe-Teschen, cette collection est maintenant en la possession de l'archiduc Charles. D'autres se trouvent dans les galeries Esterhazy et Lichtenstein, et il en existe encore de moins importantes.

NOTE B.

DESCRIPTION DES PEINTURES DE LA CHAPELLE DE TOUS LES SAINTS.[1]

L'église renferme quatre divisions principales :
1° La première coupole avec deux loges latérales.
2° Une seconde coupole également avec deux loges latérales.
3° Le chœur principal.
4° Et le chœur des musiciens.

Conformément à cette division, le cycle se partage en quatre parties.

1° Le vieux testament; 2° le nouveau testament; 3° la représentation symbolique de la gloire de l'église triomphante; 4° dans le chœur des musiciens, des figures allégoriques et symboliqnes représentant les arts et les sciences dans leur rapport avec la religion.

Tous les tableaux sont peints sur fond d'or, et, ainsi que cela se voit dans les anciennes basiliques, ils se lient ensemble par des bandes richement décorées, et par des inscriptions. On n'y voit ni ornemens de sculpture ni fonds de couleur.

VIEUX TESTAMENT.

La première coupole renferme l'histoire du monde jusqu'à la tour de Babel.
Première loge latérale : la révélation des patriarches.
Deuxième loge : le culte des Juifs, ou la loi de Moïse.

COUPOLE.

On voit *au milieu* le Seigneur, qu'entoure un cercle de Séraphins.[2]

Ce tableau domine comme centre tout l'ancien testament, et communique avec tous les autres sujets du même compartiment.

Huit compartimens renfermés dans des abaresques qui touchent immédiatement au cercle des chérubins représentent l'histoire du paradis terrestre :

---

[1] Ces notices m'ont été fournies par le professeur Hess.
[2] Composition, carton, et peinture de Hess.

Le Seigneur crée :
1° Le monde,
2° Le soleil, la lune et la terre,
3° Le règne végétal,
4° Les animaux,
5° L'homme, Adam,
6° Eve,
7° Chute de l'homme,
8° Expulsion du Paradis.[1]

La coupole contient encore, dans quatre grands groupes, l'histoire de Noé et de ses fils :
1° Noé construit l'arche d'après l'ordre qu'il en reçoit de Dieu,
2° Le déluge,
3° La sortie de l'arche.
4° Sacrifice de Noé en actions de grâces.[2]

Dans quatre moindres tableaux on voit :
1° Noé cultivant la vigne,
2° Noé endormi,
3° La bénédiction et la malédiction,
4° La tour de Babel et la dispersion des races sur toute la terre.[3]

Une bande richement ornée entoure le tout. Dans les quatre coins des piliers qui portent la voûte, se trouvent les quatre patriarches qui ont reçu directement la révélation divine sur laquelle est fondé tout l'ancien testament.[4]

PREMIÈRE LOGE LATÉRALE.

Au milieu : L'alliance d'Abraham et de Melchisedech.[5]

A gauche : La visite des trois anges.

A droite : Ismaël et Agar chassés.[6]

Aux deux extrémités où la bande aboutit aux piliers, il y a deux sujets tirés des visions de Jacob, le songe et le combat avec l'ange.[7]

Mur principal : Le sacrifice d'Abraham. C'est l'image de la résignation à la volonté divine, et la figure du sacrifice accompli sur la croix par le fils unique de Dieu.[8]

Ce tableau par la place qu'il occupe, se trouve en rapport avec le crucifiement qu'il suit immédiatement sur le même côté.

---

[1] La composition est de Hess, les cartons de Binder; les peintures ont été exécutées par différens artistes.

[2] Les cartons des nos 1 et 3 par J. Schraudolph, ceux de 2 et 4 par Hess. Les peintures ont été exécutées par plusieurs artistes.

[3] Contour, carton, et peinture par Binder.

[4] Les compositions et les cartons des quatre figures sont de Hess. Les peintures ont été exécutées : Noé, par Schraudolph; Abraham, par Hess; Isaac et Jacob, par Koch.

[5] Composition, carton, et peinture de Koch.

[6] Composition et carton de Hess, peinture exécutée par Claude Schraudolph.

[7] Composition, carton, et peinture par Koch.

[8] L'esquisse, le carton et les peintures à fresque par Koch.

Ici se termine le cycle malheureusement trop restreint de la belle et pittoresque histoire des patriarches, et l'on entre dans la troisième époque, celle du judaïsme.

DEUXIÈME LOGE DE CÔTÉ (Bandgewölbe).

Au milieu : La conservation du peuple d'Israël, Moïse dans le buisson ardent. [1]
Aux deux bouts, de chaque côté, se trouvent deux figures. Elles représentent les quatre périodes principales de l'histoire juive, Josué, Samuel, Saül, et David. [2]
Mur principal : Moïse revient du mont Sinaï apportant au peuple les tables de la loi. [3]
C'est par là que se termine l'ancien testament.

NOUVEAU TESTAMENT.

VOUTE OU CENTRE DU MILIEU (Mittelbandgewölbe).

Aux deux bouts, au-dessus du pilastre, se trouvent les quatre prophètes principaux : Isaïe, Jérémie, Ezéchiel et Daniel. [4]
On a choisi ces prophètes comme les premiers qui annoncèrent la venue du Sauveur Au-dessus des deux premières on a représenté, en camaïeu dans des médaillons, Saint-Jean dans le désert ; au-dessus des deux autres, l'annonciation de la Vierge. [5]
Au milieu, entre les deux coupoles, l'adoration des bergers. [6]

PREMIÈRE LOGE DE CÔTÉ (Bandgewölbe).

A l'extrémité gauche commence la vie du Christ par le baptême qu'il reçoit de Saint-Jean ; au-dessus la représentation de la résurrection de Lazare.
Au milieu se trouve la bénédiction de l'enfant.
Ensuite, en descendant vers le pilastre on voit l'entrée dans Jérusalem, et à la fin, Jésus sur le mont des Oliviers. [7]

MUR PRINCIPAL.

Le crucifiement de Jésus-Christ. [8]
Là se termine l'histoire de la vie militante de Jésus, et commence celle des joies et de la résurrection.

---

[1] Composition de Binder ; peinture à fresque de Claude Schraudolph.
[2] Composition, carton et peinture à fresque par Jean Schraudolph.
[3] Composition, carton et fresque par Jean Schraudolph.
[4] Composition et carton par Hess ; la fresque est de plusieurs artistes, néanmoins toutes les têtes sont peintes par Hess.
[5] Composition et carton par Hess ; fresque par Claude Schraudolph.
[6] Composition et carton de Hess ; dans la peinture à fresque, la Madonne est de Hess, et le reste est de Koch.
[7] Composition, carton et peinture à fresque par Hess, aidé par Moralt.
[8] Composition, carton et peinture à fresque par Hess.

DEUXIÈME LOGE DE CÔTÉ (Bandgewölbe).

Au milieu: La résurrection du Sauveur[1]. *A gauche* de ce tableau l'apparition à Emmaüs. *A droite,* Jésus s'avance au milieu des apôtres et leur dit : « Que la paix soit avec vous! »[2]

Aux deux extrémités, au-dessus des piliers, les deux preuves principales de la résurrection : 1° la foi de Madeleine quand Jésus-Christ lui apparaît dans le jardin; 2° l'incrédulité de Thomas.[3]

MUR PRINCIPAL.

Ce mur contient la fin des apparitions sur terre. L'ascension.[4]

Ici se termine la partie historique du nouveau testament et commencent les représentations symboliques.

Au milieu des deux loges de côté, que nous avons nommées les dernières, se trouve comme point de réunion la deuxième coupole.

DEUXIÈME COUPOLE.

On y voit représentée l'église triomphante ou le symbole de la réunion de tous les saints. Jésus-Christ est assis au milieu, revêtu du manteau ecclésiastique, comme fondateur et chef de l'église. Autour de lui, dans une couronne céleste, la réunion de l'église, représentée par les douze apôtres.[5]

Les pilastres qui supportent la coupole, représentent les soutiens des saintes traditions, par les quatre figures colossales des évangélistes.[6]

A cette coupole touche le chœur principal, qui renferme les mystères les plus importans de notre religion.

CHOEUR PRINCIPAL.

PREMIER CINTRE (Bandgewölbe) AU-DESSUS DE L'AUTEL.

Au milieu est l'image symbolique de l'effusion du Saint-Esprit, représentée par les sept dons de l'Esprit divin.[7]

A la gauche de ce tableau, Saint-Pierre reçoit les clefs.

A la droite du même tableau, Jésus-Christ envoie ses apôtres pour établir l'église dans le monde entier.[8]

---

[1] Composition, carton et partie des fresques par Hess; une autre partie des fresques par Muller.

[2] Composition, carton et fresque par Claude Schraudolph; le carton a été exécuté chez Hess et avec son aide.

[3] Sujets indiqués par Hess et exécutés par Müller avec l'aide du professeur Hess.

[4] Composition, carton et fresque par Hess.

[5] Hess a composé et exécuté seul le Christ, saint Pierre, saint Jean, et sainte Thaddée; les autres figures sont de différens artistes.

[6] Saint Jean et saint Mathieu, composés et exécutés par Hess; saint Luc et saint Marc par Jean Schraudolph.

[7] Esquisse de Hess, carton de Jean Schraudolph, peinture à fresque de Müller.

[8] Composition, carton, et fresque par Claude Schraudolph, le carton a été exécuté dans l'atelier de Hess et sous sa direction.

Aux deux coins, au-dessus des piliers, sont assis, comme docteurs et derniers pères de l'église, saint Ambroise, saint Grégoire, saint Augustin et saint Jérome.[1]

DEUXIÈME CINTRE (Bandgewölbe).

Il encadre pour ainsi dire, complétement le grand chœur, et contient une riche couronne d'ornemens, parmi lesquels figurent dans de petits médaillons les sept sacremens de l'église catholique.

La tout est entouré de maximes.[2]

Cette voûte (Band) s'appuie sur deux pilastres placés à la droite et à la gauche du grand chœur.

Ces pilastres supportent deux chérubins; l'un, tenant le glaive et la balance, représente le jugement; le second avec la palme et la couronne de martyr, est une image de la grâce.

LA NICHE DU CHOEUR.

Elle touche immédiatement à cette deuxième voûte (Bandgewölbe).

Dans le milieu est Jésus, le sauveur; au-dessus de lui plane le Saint-Esprit; et tout en haut, Dieu le père.

Une riche couronne de séraphins encadre cette image de la Trinité; aux deux cotés du sauveur, sont rangés saint Pierre et saint Paul, comme représentant le nouveau testament; et Moïse et Elie comme représentant l'ancien.

Ici se termine toute la série appartenant à l'église, et il ne reste plus que le chœur des musiciens.

CHOEUR DES MUSICIENS (Musikchor).

Ce chœur renferme, entre de riches ornemens, plusieurs figures allégoriques et symboliques, telles que les arts et les sciences dans leurs rapports avec la religion.

La musique est représentée par sainte Cécile, la peinture, par saint Luc[3]; l'architecture par Salomon, la poésie par David, et la théologie par Grégoire-le-Grand.[4]

Dans les ornemens se trouvent de petits médaillons représentant les quatre vertus cardinales la Justice, la Prudence, la Tempérance et la Force.[5]

---

[1] Composé par Seitz, mais retouché entièrement par Hess.

[2] Composition et carton de Seitz; fresque de Claude Schraudolph; le carton du milieu entièrement dessiné par Claude Schraudolph. Quelques dessins ont dû être retouchés par Hess; d'autres ont été conservés tels quels, et sont regardés généralement comme très dignes de louanges. Tous néanmoins ont été dessinés sous la direction du professeur Hess et dans son atelier.

[3] Carton par Hess. Il n'a pas encore été peint à fresque.

Composition, carton et exécution par Müller, avec beaucoup de corrections faites par le professeur Hess.

Nous répétons encore ici en terminant, que tout a été ordonné et conduit par le professeur Hess; lors même que quelques tableaux sont indiqués comme composés et exécutés par d'autres artistes, le professeur les a retouchés fréquemment; plusieurs même ont été entièrement retravaillés par lui.

NOTE C

SUR LA BASILIQUE.

CHAPITRE PREMIER. — TRAVAUX ENTREPRIS PAR LE ROI,

SUJETS DES GRANDS TABLEAUX ET DES MÉDAILLONS.

Les douze grands tableaux et les dix médaillons seront tous consacrés à saint Boniface et représenteront les événemens suivans.

PREMIER CÔTÉ.

Premier grand tableau. Le père de Boniface atteint d'une maladie mortelle est rendu à la santé par les prières de son fils, et consent à ce que celui-ci reçoive une éducation religieuse dans le couvent des Bénédictins.

Médaillon. Boniface encore jeune explique l'évangile à ses confrères.

Deuxième tableau. Il prend congé d'eux et s'embarque sur un vaisseau avec plusieurs compagnons pour faire un pélerinage à Rome.

Médaillon. Saint Boniface arrive avec ses compagnons à Rome.

Troisième tableau. Le pape Grégoire accueille Boniface et lui donne des pouvoirs ecclésiastiques pour enseigner la foi chrétienne au païens.

Médaillon. Il passe les Alpes accompagné de saint Wunibald.

Quatrième tableau. Il prêche et il donne le baptême aux habitans païens de la Frise. Il est assisté dans ce ministère par saint Willibrod et ses autres compagnons.

Médaillon. Il est appelé à Rome.

Cinquième tableau. Il reçoit l'épiscopat dans l'église de Saint-Pierre, du pape Grégoire II qui le munit d'une lettre pour Charles-Martel.

Médaillon. Pendant qu'il est au milieu d'un bois, un oiseau lui apporte un poisson pour sa nourriture.

Sixième tableau. Il abat dans le Turinge le Chêne des tonnerres.

DEUXIÈME CÔTÉ.

Premier tableau. Saint Boniface arrive auprès du duc Odilon de Bavière et fonde les évêchés d'Eichstadt et de Wurzbourg.

Médaillon. Boniface et Sturmius se rendent à Fulde.

Deuxième tableau. Boniface installe saint Sturmins comme premier abbé de Fulde.

Médaillon. En se rendant en France il rencontre le jeune saint Grégoire dans un couvent, et se charge de son éducation avec la permission de sa tante l'abbesse.

Troisième tableau. Boniface oint Pépin comme roi de France.

Médaillon. Boniface reçoit le *pallium* comme archevêque de Mayence.

Quatrième tableau. Il remet le *pallium* à Lullus son disciple, et il part avec ses compagnons pour continuer son apostolat parmi les Frisons.

Médaillon. Boniface prie avec ses compagnons dans sa tente et se prépare au martyre.

Cinquième tableau. Le martyre de saint Boniface et des siens.

Médaillon. Les envoyés de l'archevêque Lullus transportent son corps par eau à Mayence.

Sixième tableau. Lullus et l'abbé Sturmius donnent la sépulture au corps de saint Boniface dans le couvent de Fulde.

NOTE D.

PLAN POUR LA REPRÉSENTATION DU POÈME DES NIBELUNGEN DANS UNE SUITE DE TARLEAUX A FRESQUES.

(Extrait d'une communication du professeur Schnorr. La traduction a été faite à Paris.)

REZ-DE-CHAUSSÉE OU CHATEAU.

INTRODUCTION.

Le poème des Nibelungen est divisé en trois parties principales : La vie de Siegfried, sa mort et la vengeance de Chriemhilde. L'artiste a donc jugé convenable d'assigner à ces trois époques les trois grandes salles ; celle qui donne entrée aux visiteurs, est décorée de peintures servant d'introduction, et le dernier salon est consacré à des peintures qui forment une espèce d'épilogue (Schlußbilder), et sont tirées de la continuation du poème des Nibelungen nommée la complainte (die Klage).

PEINTURES D'INTRODUCTION.

PREMIÈRE SALLE.

Dans cette salle demi-circulaire, on voit, au-dessus de la porte, le poète des Nibelungen, entre deux figures allégoriques représentant la tradition sous ses deux formes : *Saga* et *Märe*, l'histoire et la fable, ou bien le récit et le chant. La première est représentée par un homme et une femme avancés en âge, la dernière par une jeune femme tenant une harpe ; à ses côtés est un jeune garçon couronné de roses. [1]

Le poème des Nibelungen n'est pas seulement important pour nous par sa valeur artistique, mais encore parce qu'il contient le germe précieux qui s'est perpétué chez le peuple par la tradition ou narration et par la poésie depuis l'époque la plus reculée du moyen âge jusqu'au siècle dernier. C'est sans doute le double caractère ou le double mérite de ce poème, qui a engagé le roi à le choisir pour sujet des grands travaux de peinture à exécuter dans sa résidence.

---

[1] Voyez la gravure sur bois à l'article Schnorr, Chap. IV. Schnorr a traité le même sujet en 1829 dans un petit tableau à l'huile. Sur la base qui sert de piédestal au Chantre des Nibelungen, on voit représenté en camaïeu, Siegfried qui tue le dragon.

Ce rapport particulier de la poésie en temps passé, par lequel la poésie acquiert pour nous une importance extraordinaire, était précieuse pour l'artiste, et il l'a négligé d'autant moins que la premier vers du poème révèle lui-même cette tendance.

Dans le tableau placé vis-à-vis du premier, nous voyons Hagen, à qui les syrènes prédisent la destruction des héros des Nibelungen. La nymphe placée à gauche raille Hagen : c'est celle qui, pour ravoir son voile, lui avait conté des mensonges ; Hagen a recours à la seconde nymphe qui lui dit la vérité.

Au plafond, quatre petits tableaux figurent les divisions principales du poème :

Le premier représente les deux couples de fiancés Günther et Brunhilde, Siegfried et Chriemhilde se rendant avec leur suite à la cathédrale.

Le second, montre la pompe funèbre de Siegfried conduite par Hagen.

Le troisième : la vengeance de Chriemhilde.

Le quatrième : les complaintes.

Ces quatre tableaux, tout en offrant au spectateur, un résumé du poème, le préparent également à la vue des compositions exposées dans les salles suivantes.

On voit aux murailles des groupes détachés (à deux ou trois personnages, selon les différentes places). Ce sont les principaux acteurs du poème.

Sur le premier mur se trouvent Günther et Brunhilde ; Siegfried et Chriemhilde. Sur le second Hagen, Volher et Dankwart. Sur le troisième Dietrich de Vérone (Bern), Hildebrand, Etzel et Rüdiger. Sur le quatrième, Siegismond et Siegelinde; Giselher et Gernot. Sur le second mur vis-à-vis des croisés, on remarque encore, dans une dimension plus petite et entourés d'arabesques, Eckewart et Alberic-le-Nain.

Il est encore à remarquer que chacun des groupes ne représente pas expressément une scène entière; il y en a où la scène est seulement indiquée. Le fond qui figure une tapisserie sur laquelle tranchent les personnages, contient outre la répétition des principaux ornemens, les armoiries des héros qui y sont peints.

Dans les cartouches du plafond, sont représentées en stuc les armoiries des héros principaux. Les feuilles de vigne indiquent les bords du Rhin, patrie des Nibelungen.

SALLE DEUXIÈME.

VIE DE SIEGFRIED.

Les peintures demi circulaires de l'entablement, divisées en trois parties donnent la point de départ et le point d'arrêt des scènes représentées.

Vis-à-vis de la croisée se trouve l'arrivée de Siegfried à Worms; et dans le tableau suivant son retour avec Chriemhilde auprès de ses parens. Dans six médaillons, également au-dessus de l'entablement, sont représentés les tournois qui furent donnés à l'occasion du mariage de Siegfried et de Günther; ces peintures sont disposées de telle façon que l'on voit d'un côté les nobles jeux des chevaliers, et de l'autre les joutes des écuyers.

Voici les sujets des principaux tableaux :

1° Siegfried revient de son expédition contre les Saxons, traînant à sa suite les chefs prisonniers.

2° Les héros reviennent d'Islande, ammenant avec eux Brunhilde, et sont reçus par dame Ute et Chriemhilde.

3° Mariage de Siegfried.

4° Siegfried raconte à Chriemhilde sa victoire sur Brunhilde et lui remet les joyaux de celle qu'il a vaincue (sa ceinture et sa bague).

Dans le troisième tableau, Brunhilde exprime son mécontentement du mariage de Siegfried. Le poème ne fait mention de cette particularité que lorsqu'il décrit le festin des noces.

La colère de Brunhilde a pour base la jalousie. Le poème ne l'indique pas précisément, mais cela est prouvé par des traditions plus anciennes, qui parlent d'une liaison qui aurait existé antérieurement entre Siegfried et Brunhilde. Voilà pourquoi cette dernière et ses femmes reconnaissent Siegfried à leur arrivée en Islande. Le poème donne à entendre que le mécontentement de Brunhilde provient de ce que Siegfried est le feudataire de Günther. Cette cause ne paraît pas suffisante.

Ces grandes compositions sont accompagnées de plus petites, dont le fond représente une riche tapisserie ornée de fruits, et qui contiennent les sujets suivans :

A. L'envoyé de Siegfried raconte à Chriemhilde les hauts faits de son seigneur dans la guerre contre les Saxons.

B. L'embarquement des quatre héros.

C. Siegfried et Chriemhilde en costume de roi et de reine.

D. Chriemhilde présente à son époux leur enfant.

Ces deux derniers sujets dépassent, il est vrai, les limites tracées aux peintures de cette salle, mais on doit les regarder comme un complément indispensable de ce qui précède.

La voûte en berceau (Tonnengewölbe) est décorée d'un riche tapis avec des emblèmes analogues. En général, la décoration de toute la salle porte un caractère de grandeur et de fête.

SALLE TROISIÈME.

MORT DE SIEGFRIED.

Pour résumer la pensée fondamentale des peintures exposées dans cette salle, on représentera au milieu du plafond le songe de Chriemhilde.

Au dessus de l'entablement se trouveront douze médaillons, qui devront renfermer dans un cycle de compositions successives toute l'existence héroïque de Siegfried, afin d'offrir encore aux spectateurs, au moment de sa mort, un coup-d'œil, rapide sur sa vie. C'est ici que l'on verra son combat avec le dragon, la conquête du trésor des Nibelungen, etc.

Au plafond l'on verra esquissé le monde fantastique et mystérieux des gnomes et les richesses des Nibelungen conquises sur Fafner. Ce fut ce Fafner qui s'était approprié le trésor et qui s'étant métamorphosé en dragon (Lindwurm) prédit à Sigurd, en succombant dans le combat, que la victoire qu'il venait de remporter et le trésor qu'il venait de lui ravir seraient cause de sa perte : comme en effet ce fut là le sort de Siegfried.

Les sujets des grands tableaux qui ornent les murs sont :

1° Débat élevé entre les deux reines à l'entrée de l'église; Siegfried, proteste de son innocence.

2° Mort de Siegfried. — Les deux songes qui présagent à Chriemhilde la fin da son époux y sont indiqués.

3° Chriemhilde trouve devant la porte de sa chambre le cadavre de son mari.

4° Le cadavre de Siegfried est exposé dans la cathédrale, et le sang qui coule de sa blessure accuse Hagen d'être son meurtrier.

Dans de petites peintures au-dessus de la porte, sont représentées quelques scènes accessoires qui se rapportent aux scènes principales, telles que ·

A. Les adieux de Siegfried à Chriemhilde.

B. Chriemhilde indique sur l'omoplate de Siegfried la place où il a été blessé.

C. Sigismond reçoit la nouvelle de la mort de son fils.

D. Hagen précipite dans le Rhin le trésor des Nibelungen.

SALLE QUATRIÈME.

LA VENGEANCE DE CHRIEMHILDE.

Au milieu du plafond, dans un cadre circulaire, apparaissent les syrènes du Danube; elles font remarquer l'accomplissement de leurs prophéties (pour exprimer, comme dans la salle précédente, l'idée mère des compositions.)

Au-dessus de l'entablement sont quatre médaillons un peu plus grands;

Dans un de ces médaillons on voit Hagen conduisant à travers les ondes la troupe des héros voués à la mort.

Deux autres sont consacrés aux aventures touchantes qu'amène la situation des héros vis-à-vis de Rudiger.

Dans le quatrième, enfin, se trouvent l'arrivée et la réception amicale des héros dans le pays des Huns.

Le plafond contiendra également des médaillons.

Voici les sujets des grands tableaux du mur :

1° Chriemhilde va trouver Hagen pour lui faire des reproches. Ce héros est assis avec Volker sur un banc devant son palais, et les Huns qui l'entourent, écoutent, l'aveu arrogant et railleur qu'il fait de ses crimes.

2° Combat sur l'escalier. Les figures de Günther, de Hagen et de Volker ressortent parmi toutes les autres. Déjà plus d'un héros est renversé. Le palais est en feu. Dans le fond on voit Chriemhilde implorer le secours de Dietrich de Vérone.

3° Hagen vaincu par Dietrich.

4° Hagen tué par Chriemhilde, et celle-ci par Hildebrand; Etzel, Dietrich.

Malgré cette lutte désespérée, la vengeance demeure définitivement à Chriemhilde. De ses propres mains, armée de la même épée qui jadis défendait la vie de Siegfried et que Hagen avait ravie à ce dernier, Chriemhilde immole le meurtrier de son époux. Mais son existence se termine avec l'accomplissement de sa vengeance; l'épée de Hildebrand fend l'air comme un éclair du ciel et punit cette femme implacable.

L'artiste a vu dans cette scène, le trait principal du poëme, et lui a consacré le tableau qui ferme la collection.

A ces grandes compositions, il s'en rattache également de plus petites placées au-dessus des portes et représentant les sujets suivans :

A. Hagen tue le fils d'Etzel.

B. La mort de Rudiger.

C. Hagen enchaîné et livré à Chriemhilde par Dietrich.

D. Indication de la plainte.

SALLE CINQUIÈME.

CABINET.

La plainte des Nibelungen, peinture finale.

A la vérité, la complainte des Nibelungen est un ouvrage composé postérieurement au poème principal, mais il se trouve partout ajouté au manuscrit de ce dernier.

Pour donner à cette œuvre la couleur et la place qui lui convient, il faut qu'il s'y rattache encore des tableaux pittoresques qui doivent exprimer l'esprit de la complainte et la tendance dans laquelle elle est écrite. C'est à quoi la cinquième salle fut destinée, et elle a pu y être d'autant mieux employée, que l'artiste n'avait plus besoin d'y placer des scènes tirées du poème principal.

Les sujets empruntés à la complainte sont les suivans :

1° Les morts sont portés hors de la salle et sont pleurés par Hildebrand, Etzel, Dietrich, et des femmes.

2° Les hérauts partent avec les armes de Rudiger qui avait succombé, pour annoncer au monde la plus grande histoire qui se soit jamais passée.

3° L'évêque Pilgerin se fait raconter cette histoire par les envoyés.

Toute cette salle aura de l'analogie avec une église. Dans les cintres seront placées des têtes d'anges. L'artiste a voulu indiquer par là un monde élevé au-dessus de la misère humaine.[1]

J'ai dit plus haut que j'approuvais le plan général, mais que j'aurais desiré que l'artiste y fût resté plus fidèle dans l'exécution des détails. Ainsi, par exemple, c'est à mon sens une idée louable que d'avoir réuni dans la première salle les principaux personnages du drame, et placé le poëte dans un des cintres entre les deux figures allégoriques ; mais, dans l'autre cintre, Hagen au milieu des Syrènes ne me paraît pas également bien placé. Les petits tableaux du plafond, représentant des faits empruntés indistinctement à différens chants du poème, me semblent aussi s'écarter de l'idée générale que présente cette pièce.

On m'a objecté que ces quatre petits tableaux formant les thèmes des quatres autres salles, et la scène de Hagen au milieu des syrènes exprimant la prophétie à laquelle la fin tragique des Nibelungen se trouve intimement liée, ces sujets étaient à leur place dans la première pièce qui sert de prologue à l'ouvrage. Cette observation peut être juste, mais j'avoue qu'elle ne me persuade pas; j'aurais desiré que l'artiste eût strictement observé l'ordre chronologique suivi par le poëte, et que la première pièce servant d'introduction ne contînt aucun des faits appartenant aux trois époques annoncées dans le prospectus. Je crains beaucoup que les personnes même qui connaissent le poème, n'aient de la peine à saisir l'intention de l'artiste à moins d'une explication, et je crois que plus de simplicité aurait produit plus de clarté.

De même, dans les autres pièces, il y a des interpositions que je ne trouve pas heureuses; mais ce défaut, si défaut il y a, ne devient sensible que lorsqu'on examine avec soin le sens de chaque tableau, et que l'on compare l'ordre que l'artiste a suivi avec celui du poème.

[1] Les observations qui suivent sont de l'auteur de l'ouvrage.

NOTE E.

FRAIS DES NOUVELLES CONSTRUCTIONS DU CHATEAU ROYAL

DU CÔTÉ DU THÉATRE.

	florins.	kr.
Déblaiement des décombres	10,377	
Ouvrages de maçonnerie	282,755	
Ouvrage en stuc	126,016	
Charpente	96,668	
Taille des pierres	600,117	
Sculpture des ornemens en pierre	6,064	
Menuiserie	41,621	
Serrurerie	63,186	
Ouvrages de forge	17,817	
Clouterie	1,045	
Fonte	28,310	
Conduits d'eau	10,706	
Plomb et soufre	4,164	
Ouvrage en cuivre	100,441	
Vitrier	42,626	
Cordier	1,522	
Peinture	123,136	
Ferblantier	200	
Ouvrages en étain	5,900	
Les poêles	1,200	
Dorures	36,762	
Pavage	5,972	
Bois de chauffage	4,815	
Les gardiens de nuit	9,895	
Les ouvrages en plâtre de Schwanthaler	35,000	
Dépenses diverses	3,500	
Total : florins	1,659,815	

Je dois faire observer que le bâtiment n'était pas encore tout-à-fait achevé, lorsque j'ai cherché à réunir ces notices, et qu'on peut porter au moins à 2,000,000 de gulden ou 4,000,000 de francs l'ensemble des frais de cette construction. Un florin vaut à-peu-près deux francs.

Quelques détails des frais de cette construction, recueillis en août 1835.

	florins.	kr.
Le millier de briques de 14 à 16 florins ou gulden		
Travail de seize colonnes du vestibule	18,000	
Corniches et chapiteaux	29,221	6
Sculpture pour un seul chapiteau	580	
Travail en pierre de l'escalier du milieu	7,783	37
Grand escalier du roi à l'orient	5,547	41
Les quatre colonnes de Salzbourg, avec leurs chapiteaux blancs, à l'occident du vestibule du grand escalier de la reine	3,146	50
Autre escalier de la reine	20,891	42
Les chambranles, en marbre de Tattenberg, dans les salles des Nibelungen	6,827	31 1/2
Encadrement des fenêtres	4,501	25
Carrelage en marbre	18,671	54
La pierre de taille de la façade y compris les socles de la cour	120,208	56 1/4
La frise en pierre de taille de Bénédict-Baiern et le revêtement en pierre	2,040	8
Fourniture d'une autre pierre	13,251	55
Taille de ladite pierre	9,595	54 3/4
Pierre de taille de Neubaïern pour carrelage du vestibule	9,956	12
Placage de l'escalier tournant du roi	7,100	
La rampe de l'escalier tournant du roi	1,200	
Les poêles en fonte	19,637	
PEINTURES.		
Gassen	4,300	
Hermann	4,500	
Folz	6,500	
Kaulbach, salle du trône	3,600	
Neureuther	5,500	
Kaulbach, chambre à coucher	8,000	
Folz et Lindenschmidt	6,000	
Schwindt	2,900	
Hess	7,200	
Hiltensperger	3,700	
Röckel	2,000	
Schilgen	2,000	
Schnorr	8,000	
Schwanthaler, première antichambre	2,000	
Schwanthaler, deuxième antichambre	5,200	
Schnorr a perçu, depuis le mois d'octobre jusqu'en mars 1835, par trimestre, pour les salles des Nibelungen	24,750	
Dorures de la salle du trône du roi	6,139	
id. de la salle du trône de la reine	5,419	
id. de la chambre à coucher de la reine	1,249	35
id. de la chambre du service de la reine	3,479	37

EXCURSION EN ITALIE.

ROME.

Agricola (Fil.)
Albites.
Azzurri.
Battoni.
Betti.
Bianchini.
Bienaimé.
Camuccini.
Canova.
Cochetti.
Coghetti.
Consoni.
Cornelius.
Finelli.
Fioroni.
Ghiallo.
Kessels.
Landi.
Minardi.
Overbeck.
Palletti.
Palmaroli.
Paoletti.
Podesti.
Ridolfi.
Rinaldi.
Salvi.
Sanguinetti.
Sarti.
Silvagni.
Sola (Antonio).
Tenerani (Pietro).
Thorwaldson.
Valladies.
Vicar.

ARTICLE I.

ROME.

MES souvenirs de Rome sont déjà anciens : ils remontent aux années 1820 et 1821. Le temps a marché depuis, et les arts ont marché avec lui; d'ailleurs dans ce temps-là, c'était l'art ancien qui était l'objet exclusif de mon admiration; et comment aurait-il pu en être autrement?... Les peintres modernes qui ont commencé la nouvelle ère pour l'Allemagne étaient encore à leurs premiers essais ; ceux d'Italie suivaient une direction qui ne répondait pas au goût que les anciens ouvrages avaient développé en moi.

Ne pouvant en 1837, pousser mon excursion au-delà des Alpes, plus loin que Milan et Venise, je priais M. Ernest Förster de me rendre compte de ce qu'il aurait vu dans le reste de l'Italie. Je me bornerai à retracer ici quelques souvenirs de Rome, le travail de M. E. Förster rendra un compte détaillé du mouvement artistique qui a lieu maintenant dans cette ancienne capitale des arts.

VICAR était Français et appartenait à l'école de David, mais il y avait longtemps qu'il avait fixé son séjour à Rome. Comme peintre d'histoire, il a montré de l'habileté et de l'énergie, mais fidèle à la route tracée par David, il ne s'est point élevé au-dessus de l'imitation du théâtre et des statues. Je n'oublierai jamais sa *résurrection de Lazare*. Le Christ avait l'air d'un consul romain placé sur la scène française, faisant une phrase empoulée, accompagnée d'un geste sublime.

LANDI passait pour être coloriste. Les ouvrages que j'ai vus de lui m'ont laissé, même sous ce dernier rapport, une impression fâcheuse. Vicar, Landi, et surtout Camuccini, forment le chaînon, qui lie l'époque de Battoni à la nôtre.

Un autre artiste jeune alors, AGRICOLA, s'était fait remarquer par un portrait admirable de la princesse Chrétien de Danemark.

PALMAROLI était le meilleur restaurateur de tableaux, et quelques graves que soient les reproches qu'on lui fait au sujet de la galerie de Dresde, je confesse que je ne lui connais pas de rivaux dans cette partie.

CAMUCCINI avait, en 1821, un frère beaucoup plus âgé que lui qui, comme connaisseur des anciens maîtres, montrait un tact que je n'ai jamais vu à personne à un plus haut degré. Vicar n'avait pas le goût moins sûr; il possédait une précieuse collection de dessins.

Ce n'est pas ici le lieu de parler de l'art ancien, cependant est-il possible de s'occuper de Rome, et de ne pas dire que de toutes les villes d'Italie, c'est celle qui renferme les plus grands trésors, en fait de tableaux et d'antiquités? Le Vatican, Monte Cavallo, le Capitole, les nombreuses églises et les galeries particulières, dont il existe à Rome un si grand nombre et de si belles, tous ces lieux et toutes ces collections offrent à la curiosité des voyageurs plus de richesses que n'en contiennent peut-être toutes les villes d'Europe, sinon numériquement parlant, du moins sous le rapport du mérite des objets.

ROME. *

I.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES.

Depuis long-temps les papes ont eu pour système de laisser après eux des souvenirs de leurs règnes, et tout ce qui se voit à Rome sert à prouver que dans cette ville, on a toujours cherché à conserver ce qui était ancien, à reconstruire ce qui était détruit, et à créer de nonveaux monumens et de nouveaux objets d'art ; cette tendance n'a cessé d'encourager les artistes, et leur a donné souvent une puissante impulsion. Si les nouvelles productions de l'art en Italie sont au-dessous des anciennes et même de celles qui naissent ailleurs, la faute n'en est pas au gouvernement, et il faut s'en prendre à l'art lui-même dont la tendance en Italie se montre maintenant impuissante à produire des résultats plus grands. Le spectateur impartial sera surtout peu satisfait des productions architectoniques ; dans le domaine de la sculpture, il apercevra des résultats plus heureux; quant à la peinture, on la voit flottante entre le vieux et le nouveau, entre l'Italie ancienne et la jeune France, et quoiqu'on y aperçoive maintenant des symptômes d'un zèle et d'une tendance louables, on ne peut cependant prévoir avec certitude la renaissance de la peinture dans son ancienne et véritable essence, et d'une manière digne de la patrie des arts. Toutefois, on aperçoit déjà du changement; l'art est en travail, et il l'est absolument de la même manière qu'il l'était en Allemagne au commencement de ce siècle : comme chez nous alors, on voit maintenant en Italie les académies opposées au

* Tout cet article, écrit par M. E. Forster en 1837, a été traduit par l'auteur de l'ouvrage.

romantisme, le genre baroque au purisme, et le mouvement qui s'aperçoit dans ce pays, n'est qu'une conséquence de celui qui a eu lieu en Allemagne. L'exemple de Thorwaldson a peut-être influé le plus sur ce changement. Ce grand artiste, placé par la renommée à la même hauteur que Canova, a exercé sur les talens les plus distingués de l'Italie, une action directe et puissante. A Overbeck appartient aussi la gloire d'avoir, par la grâce de ses figures et par la profonde sensibilité qui se peint dans tout ce qu'il produit, attiré l'attention des artistes de ce pays, sur l'ancienne peinture d'Italie ; Cornelius, dont les ouvrages, au dire des Italiens, sont pleins de philosophie, quoique bien moins compris, n'a pas été moins utile en éveillant dans les artistes le desir de pénétrer dans le sens le plus profond de l'art ; c'est ainsi que se formèrent peu-à-peu de jeunes peintres qui sciemment ou à leur insu, se séparèrent des habiles praticiens, des élèves de l'école de France ou de ceux dont l'imagination s'alimente au théâtre. Cette nouvelle direction n'est cependant pas encore déterminée : elle ne nous apparaît chez les Italiens que comme un symptôme, comme une tendance vers un but plus élevé.

Parmi les peintres de Rome, il y en a deux surtout qui se distinguent des autres par un sentiment intime de l'essence de l'art et des exigences de notre époque ; cependant c'est beaucoup plus par leurs principes que par leurs ouvrages, qu'ils nous fournissent la preuve d'une si louable tendance. Ce sont Bianchini et Minardi, mais surtout le premier à qui je reconnais ce mérite. Parmi les sculpteurs, Tenerani est un de ceux sur qui l'exemple de Thorwaldson et de Kessels a le plus influé, et qui suit une route meilleure que celle de la plupart de ses devanciers.

Hors de Rome, ce sont le sculpteur Pampeloni à Florence et les peintres Sanguinetti à Perrugia, et Bidolfi à Lucques, qui inspirés par la nouvelle école allemande et par les ouvrages anciens de l'Italie, suivent avec le plus de succès la bonne direction. La répugnance et l'opposition que cette tendance moderne a rencontrées chez la plupart des peintres, plus âgés qui ont de la renommée, prend quelquefois un caractère hostile, et le plus souvent ce sont ceux qu'on

accuse d'être les premiers novateurs, ce sont les *ultramontains*, *les barbares de la Germanie*, sur qui tombent les traits les plus acérés.

Nous conservons encore le souvenir des attaques dirigées contre les premiers efforts de ceux de nos compatriotes dont la renommée maintenant est si grande chez nous et dans l'étranger : ils étaient accusés de vandalisme, on leur reprochait le retour vers les ténèbres du moyen âge.

Parmi ceux qui alors exprimaient ces opinions, il y en avait qui étaient animés de sentimens nobles, et dont l'avis était respectable ; ne nous étonnons donc pas qu'une opposition toute semblable se fasse maintenant apercevoir en Italie. Nous ne nous chargerons pas de la défense; et nous croyons que nos lecteurs auront plus de plaisir à voir comment un artiste italien s'exprime à ce sujet dans le *Giornale Tiberino*.

« Ce n'est pas sans une vive émotion que j'ai lu dans votre journal, une criti-
« que dont la véhémence est peu digne de la civilisation de notre siècle.
« J'approuve de tout mon cœur que notre patrie soit louée par ses enfans, et
« qu'elle le soit avec enthousiasme, mais je ne pense pas que ces éloges doivent
« avoir lieu aux dépens des autres nations. Chaque opinion peut être appuyée
« par de bons argumens et peut se faire respecter, mais quand elle parle des
« égaremens du nord, elle devrait se servir d'expressions modérées qui persua-
« dent, et non d'expressions irritantes. Que signifient en effet ces paroles : *pi-*
« *toyable et arrogante, secte vomie par l'Allemagne,* ou bien, *niaiserie, absence de*
« *goût.* *

« Que signifient des expressions pareilles employées à l'égard d'une école
« qui a fait ses preuves, et dont Cornelius et Overbeck font partie? que signi-
« fient de pareilles assertions, quand ailleurs le même critique dit que ces artis-
« tes imitent les grands maîtres du XVIe siècle, qui s'étaient élevés au plus haut
« degré de perfection? Quelle contradiction !... Il est vrai qu'on ne rend justice

* Trista e audace setta vomitatasi d'oltremonte; scempiaggine, sciocchezza.

« qu'à leurs discours, et qu'on prétend ne trouver nulle trace de purisme dans « leurs ouvrages ; mais pourquoi se refuse-t-on à reconnaître que les paroles et « les œuvres de ces artistes, sont d'accord entre elles, et que, pour égaler les « grands maîtres du xve siècle, il faut suivre la route étroite du purisme. Il n'y « a pas long-temps qu'un grand artiste d'Italie nous a dit : « Malheur à qui s'en-« gage dans une autre route! Celui qui desire se distinguer, qui veut suivre Ra-« phaël, doit marcher sur ses traces. » Mais quelle a donc été la marche de Ra-« phaël? c'était l'étude de Giotto, de Masaccio, de Perugino, et de tous les « grands peintres qui en ont devancé de plus grands encore. *Pauvreté, maigreur,* « *faiblesse d'esprit,* sont les dénominations qu'on emploie aujourd'hui quand on « parle du xve siècle. Dieu pardonne à ceux qui se servent de ces mots! à moi, « ils me font l'effet d'autant de blasphèmes.

« Nous pouvons nous féliciter, que tous les artistes d'Italie ne pensent pas « ainsi; au contraire, il y en a beaucoup qui commencent à saisir le sens du « *purisme* : il n'y a que le *purisme* qui soit capable d'amener l'art à la perfection. « J'espère que le bon génie des jeunes artistes leur fera prendre la résolution de « suivre les bons préceptes, de quelque manière et de quelque part qu'ils leur « arrivent : par les discours ou par les œuvres de leurs maîtres.

II.

ARCHITECTURE.

Si nous venons à examiner le cercle d'activité dans lequel tournent les artistes modernes de Rome, nous nous apercevons aussitôt que ce sont les commandes du gouvernement qui y ont la plus grande part. Je ne parle pas de ces entreprises grandioses, comme de donner à l'Anio près de Tivoli un cours nouveau; je ne parle pas des restaurations continuelles des églises et des aqueducs, des fouilles, des embellissemens ; toutes ces entreprises ne sont pas strictement du

domaine de l'art : mais je veux parler avant tout de l'achèvement de la *Passeggiata* (la promenade) près de la porte du Peuple, et de la reconstruction de la basilique de Saint-Paul, détruite par les flammes. Il n'est pas facile de fournir à un architecte, doué d'esprit et de goût, une plus belle tâche, qu'en le chargeant de faire une promenade publique près d'nne grande ville, surtout quand le terrain est aussi favorable que celui-ci. On ne peut se trouver sur cette promenade sans bénir ceux qui en sont les auteurs.

Rien n'est beau comme ces collines, d'où la vue se promène librement sur les points les plus éloignés et les plus beaux sous les allées d'arbres en fleurs; de derrière les balustrades, l'œil plonge, s'élève, rencontre au loin les coupoles, les palais de la ville immortelle : Saint-Pierre avec le Vatican, le Capitole et Ara Celi, S. Onofrio avec le chêne du Tasse et le jardin Colonna aux pins gigantesques, l'arc de triomphe du pape Paul III, l'*aqua Paula* près de Saint-Pierre *in Montorio*, le Monte Mario avec ses jardins et ses *villa*, et au-delà, les Apennins qui au nord se perdent à l'horizon, le jardin et la villa Borghèse. Quand le matin, en respirant l'air frais, dans la journée sous des berceaux touffus et à l'abri de la chaleur, le soir en présence d'un sublime coucher du soleil, vous voyez tant de magnificences étalées devant vos regards, vous ne pouvez vous défendre d'un vif sentiment de reconnaissance envers ceux qui ont conçu ce plan et ceux qui l'ont exécuté. Autrefois, cet emplacement était un jardin appartenant au couvent de Sainte-Marie-du-peuple; sa pente s'abaissait vers la place du Peuple, mais il était inaccessible de ce côté : cependant c'est par là que les voyageurs, venant du nord, font leur entrée dans cette ville. Au temps dn régime des Français, ceux-ci conçurent le plan de faire l'acquisition de ce jardin, et de le réunir à la place; le gouvernement papal a donné suite à ce projet, mais ce n'est que sous le pape régnant que l'architecte Valladies termina cette belle entreprise. Le couvent a reçu une nouvelle façade, les rampes, de nouveaux ornemens architectoniques et de sculpture. Valladies qui est aussi l'auteur de beaucoup de nouvelles façades de palais et d'églises, a exécuté ces changemens d'une manière qui ne satisfait pas mon goût : je trouve que ces

travaux manquent du caractère propre à leur objet. Cela me fait l'effet d'un entassement de réminiscences antiques, qui souvent se trouvent placées les unes près des autres de la manière la moins heureuse et se font tort réciproquement.

Je ne puis, par exemple, approuver le choix de l'endroit où l'on a placé *la logia :* ce qui prouve le mieux que cet emplacement n'est pas convenable, c'est que, bien que le nombre des promeneurs soit le plus souvent très grand, personne ne prend la peine de chercher *la logia.* J'aurais bien de la peine aussi à trouver une idée dominante et de l'accord entre les différens ornemens et les statues qui remplissent cette promenade : il y a là des trophées, des dieux, des génies, des fleuves, des Daciens prisonniers copiés de l'arc de Constantin; beaucoup de ces ouvrages de sculpture ont été dirigés par Thorwaldson ou exécutés chez lui; cependant, mon observation subsiste, et je trouve qu'il règne peu d'accord entre eux.

La manière dont Palletti rebâtit l'église de Saint-Paul n'est pas plus heureuse : l'une des nefs est achevée, et on est bien aise de la voir à la place que cette basilique occupait autrefois si dignement. Mais la corniche moderne, la couleur jaune du bâtiment, annoncent de loin plutôt une maison qu'un temple.

En fait d'entreprises particulières, il n'y a au fond que les choses que fait faire le duc Torlonia qui soient dignes d'être mentionnées, et qui seraient capables de former des artistes si elles étaient conduites d'une manière favorable à ce but. La plupart des architectes, des sculpteurs et des peintres de Rome, sont occupés à embellir son grand palais du Corso, ou bien ils travaillent à sa grande villa au-delà de la *porta Pia*, à la chapelle de sa famille de l'église de Latran, ou à son château situé près d'Albano, ou à d'autres travaux : cependant je ne sais trop si cette grande activité produira des résultats heureux*. En un mot,

---

* Je n'entre pas dans tous les détails de la critique que l'auteur de cet article fait suivre en

excepté plusieurs maisons de particuliers dont les proportions sont agréables et les formes simples, je trouve que tout ce qui se fait à Rome en fait d'architecture peut difficilement soutenir la comparaison des grands et beaux ouvrages de l'antiquité.

III.

SCULPTURE.

Quand on se rend de *San Giacomo* à *la Ripetta*, on rencontre une maison longue et basse dont les murs extérieurs sont ornés, d'une manière singulière, de fragmens de sculpture antique : c'est l'atelier de Canova. Le souvenir de cet homme célèbre se conserve chez le peuple comme celui d'un saint; malgré l'influence puissante de Thorwaldson, et malgré la direction différente de celui-ci, il existe toujours des sculpteurs qui suivent les exemples de Canova. Parmi les héritiers de la tendance artistique de ce dernier, je dois nommer surtout Rinaldi de Padoue et Gbiallo qui ont aussi hérité de son atelier. Le premier a encore travaillé sous Canova : il est aimable et diligent. Ses principaux ouvrages sont : la statue en marbre de *la pucelle d'Orléans*, armée de toute pièce et le drapeau à la main, destinée pour la France, et la statue colossale de *saint Etienne* destinée à l'église de Saint-Paul. Son atelier a produit aussi des monumens funèbres et des ornemens de maison et de jardin. Gbiallo, qui occupe l'autre moitié de l'atelier de Canova, travaille maintenant à un monument funèbre de Torlonia, que son fils, le Mécène de Rome, a commandé pour la chapelle de sa famille à Saint-Jean de Latran.

---

cet endroit, car je crains de rendre mal le sens de l'original, et je répugne à m'étendre sur une critique dont je ne puis apprécier la justesse. D'ailleurs, en fait d'art, les jugemens diffèrent si fort entre eux! Les ouvrages qui déplaisent à M. Förster trouvent sans doute des admirateurs zélés (*Note de l'auteur de l'ouvrage*).

Le vieux marchand, couvert d'un manteau de prince, est assis sur son cercueil, à l'instar des papes de l'église de saint Pierre, seulement il ne lève pas la main pour donner la bénédiction *. Des deux côtés et plus bas, se tiennent debout l'Industrie et la Charité, comme symboles des qualités qui le distinguaient. Dans un bas-relief, on le voit représenté rendant ses derniers soupirs : toute la famille est réunie auprès du lit du mourant. Deux figures allégoriques, *Rome* et *la protectrice des arts*, sont présentes à cette scène de douleur.

Il n'existe pas de sujet plus propre pour un développement caractéristique de la sculpture que les tombeaux et les monumens funèbres, et ces sortes de commandes sont très fréquentes; cependant il me paraît que les ouvrages de ce genre, qui s'exécutent de nos jours, répondent rarement à leur but et ne sont pas aussi caractéristiques qu'ils pourraient l'être. Cela se voit dans le monument dont nous venons de parler. On ne peut indiquer avec plus de pauvreté la vie éternelle, et d'une manière plus insignifiante la vie d'ici-bas **. Si je trouve un sens dans ce que je vois, c'est tout au plus, que Rome tout entière, que la protectrice des arts, et plus particulièrement la famille, pleurent sur la mort d'un homme riche que son industrie et son humanité ont illustré. ***

Quoiqu'il me paraisse que dans les ouvrages des deux artistes, les compositions et les figures ont quelque chose de conventionnel, cependant on ne peut y méconnaître l'influence de Canova : on voit par leurs ouvrages qu'ils honorent la mémoire de ce grand artiste qui a tant contribué à faire revivre les arts et dont le mérite est généralement reconnu ; j'aime moins les ouvrages de Finelli : j'y découvre de la coquetterie, une certaine amabilité prétentieuse qui a peu de charme pour moi. Il suffit de nommer *les trois Heures*, qu'il a faites pour M. de Demidoff, sous la figure de trois jeunes filles dansant, vêtues

* Je traduis, mais je n'approuve pas (*Note de l'auteur de l'ouvrage, traducteur de l'article*).

** Je ne fais que traduire (*Note de l'auteur de l'ouvrage*).

*** Il me semble que cela exprime tout ce que cela doit exprimer (*Note de l'auteur de l'ouvrage*).

de petites chemises transparentes et collant aux chairs comme si elles avaient été mouillées; ces *Heures* ont des ailes de papillons; elles montrent de la prétention à la grâce et n'en ont pas. Londres possède de lui *une Vénus debout*, et *un Amour couronné à qui Psyché demande pardon*. En 1837, je vis chez lui une *Hébé* qui n'avait pas encore trouvé d'amateur.

Sous le rapport de l'exécution, les sculpteurs modernes de Rome vont aussi loin que possible et sont dignes de leurs devanciers; ils travaillent le marbre avec un art admirable et ils savent donner aux chairs la douceur qu'elles ont dans la nature.

En présence des sculpteurs que je viens de nommer, et d'autres qui suivent la même route, s'est formée une nouvelle école sous les yeux et sous l'influence de Thorwaldson. Dans celle-ci la grâce et la douceur sont retenues dans les justes bornes par les exemples de l'antique et par une entente approfondie de la nature: on y découvre une tendance louable vers les caractères profondément sentis.

Bienaimé de Carrare est un sculpteur plein de talent; il a surtout compris quels sont les signes extérieurs qui attirent le public. Dans ses ouvrages on reconnaît aussitôt l'école nouvelle, aussi bien dans le contour que dans le modelé; mais la profondeur de la pensée, la pureté, semblent appartenir davantage à l'artiste du nord.

Plusieurs des ouvrages de Bienaimé ont été souvent répétés par lui-même, et se voient partout. Le comte Richard Holt en Angleterre possède un beau groupe dont le sujet est tiré de Télémaque. *Une jeune fille nue*, assise sur une pierre, levant la tête avec douleur et ayant à ses pieds un pigeon mort, exprime d'une manière touchante les regrets que lui cause la perte de son innocence; cette composition a déjà été répétée cinq fois et se trouve en Hollande, en Belgique, en Angleterre et à Rome chez Torlonia.

On ne peut pas refuser à cette œuvre la grâce des mouvemens et la beauté des formes. Cet artiste a exécuté pour la villa du comte Sommariva, sur le lac de Côme, *un amour qui donne à boire à deux colombes*; il a répété le même sujet

pour le roi des Belges. *Une bergère avec un chien à ses pieds*, à demi vêtue, pensive et contemplant une guirlande, appartient au grand-duc Michel de Russie. Il a traité encore un autre sujet avec beaucoup de vérité et d'art; cependant, on pourrait en trouver la pensée bizarre : c'est *une bacchante* dont les mouvemens et les formes diffèrent essentiellement de celles qu'on retrouve communément dans les statues des Vénus et des Grâces; la bacchante est étendue sur une peau de tigre et appuyé sur une outre, dans un état de demi-ivresse, tenant dans sa main une coupe remplie. Un riche Anglais, M. Martin, est le propriétaire de cette statue. Parmi ses autres ouvrages qui, pour la plupart se trouvent en Angleterre, se distinguent : une *Psyché qui essaie la pointe des flèches de l'amour*, une autre *toute nue avec une lampe*, et une *Diane au bain.*

Plus nous éprouvons de douleur de ce que Rome, qui autrefois comptait tant de grands talens, n'en possède plus qu'un petit nombre, et plus nous nous réjouissons de voir que c'est chez nous, dans le nord, que s'est levé l'astre qui peut-être est destiné à rendre à l'art de l'Italie la chaleur dont elle s'est vue trop long-temps privée : je veux dire que c'est à Thorwaldson que cette gloire est réservée ; c'est lui et Kessels, cet artiste si distingué et qui n'est pas encore assez apprécié, ce sont le maître et l'ami de Tenerani, mais surtout le maître qui a indiqué à ce dernier sa direction. Il a profité de tous les deux sans s'être assujéti servilement au style d'aucun ; c'est lui sans doute à qui il est réservé de donner à l'art de l'Italie un élan nouveau : le moyen âge a vu également à Florence la peinture naître de la sculpture des Pisans.

Tenerani semble avoir passé le milieu de sa carrière ; ses traits sont marqués et ont le caractère lombard; ses yeux noirs pleins de feu, ses traits, le son de sa voix, ses paroles, tout chez lui atteste la chaleur de son cœur. Il aime et il comprend les Allemands; il reconnaît aussi l'analogie de leur direction avec l'art ancien. Plus qu'aucun sculpteur moderne, il est pénétré de l'esprit de l'art chrétien en opposition avec l'antique, et si ses travaux n'expriment pas toujours tous ses sentimens, ou ne sont pas compris, il faut s'en prendre à la nouveauté de la chose et à la confusion qui règne dans les idées et dans les tendances.

Tenerani travaille beaucoup et il est peut-être, après Thorwaldson, le sculpteur de Rome le plus estimé. Il a trois ateliers.

Sa *descente de croix* est celui de ses ouvrages qu'on admire le plus; elle est destinée à être placée dans la chapelle Torlonia à la basilique de Saint-Jean de Latran. Les figures sont plus grandes que nature; la composition en est simple. Le corps du Christ est soutenu par Joseph d'Arimathie qui se tient sur la croix; la tête du Sauveur se penche vers la Vierge; celle-ci pose doucement la main sur la poitrine du Christ; saint Jean embrasse ses pieds. Ce qui frappe avant tout dans cet ouvrage, c'est la sensibilité profonde qui y règne, sensibilité qui est le reflet d'émotions intimes auxquelles l'artiste s'est livré avec abandon et en même temps avec ardeur. Ici la vérité des mouvemens n'est pas seulement une vérité anatomique; c'est l'expression surtout qui est vraie et analogue aux personnages et à l'action.

Tous les mouvemens sont saisis avec justesse, et l'expression des figures est pleine de finesse et de sensibilité. Il est clair que plus la sculpture chrétienne s'éloigne de celle du paganisme, et plus elle se rapproche de la peinture, qui, par sa nature, est la plus propre à rendre l'esprit de notre religion. C'est le principe chrétien, c'est l'essence de la peinture qui prédomine dans cette production, et celui qui y découvrirait des imperfections, trouverait encore que c'est du même principe qu'elles découlent. A part le choix du sujet, qui ne me paraît pas convenir aux bas-reliefs, l'ordonnance même, les figures offrent des inconvéniens qui disparaîtraient dans un tableau. Je ne trouve pas non plus que le sujet convienne à une chapelle mortuaire, et qu'il y ait de l'analogie entre un mystère religieux qui présente à notre imagination la mort vaincue, et la pensée pieusement filiale qui a consacré la chapelle aux cendres de quelqu'un, dont la murt sans appel éveille de vifs regrets. Nous voyons Joseph debout sur l'échelle, la figure tournée vers nous; son attitude penchée présente un raccourci qui, dans un bas-relief, ne peut produire un bel effet: cette figure semble entrer dans le mur. Un autre ouvrage digne de remarque, est son bas-relief exécuté pour M. de Châteaubriand et dans lequel on voit représenté *le mar-*

tyr d'un couple chrétien, destiné à être livré aux bêtes féroces. Nous y voyons les deux martyrs placés au milieu de l'arène, s'embrassant avec tendresse. Un esclave ouvre une trappe par laquelle il laisse sortir un tigre qui est sur le point de s'élancer sur les deux victimes, tandis que celles-ci lèvent avec piété le regard vers le ciel et ne semblent pas craindre le danger. On admire la dignité qui est empreinte sur ces figures, et l'œil est attiré irrésistiblement vers cette représentation si pleine de vérité. Cependant il manque quelque chose à cet ouvrage pour que l'admiration qu'il me fait éprouver soit entière. De même que lorsqu'on veut marquer un mouvement, par exemple, celui d'une main qui frappe, il n'est pas indifférent de choisir dans le demi-cercle qu'elle parcourt l'instant qui convient à cette même action; de même aussi, est-il nécessaire, quand on veut représenter un fait, de saisir l'instant le plus décisif et le plus intéressant. Dans cette représentation, les martyrs, l'esclave et le tigre se trouvent chacun isolé; les martyrs sont absorbés par la contemplation; le tigre de son côté est avide de se jeter sur les victimes. On a bien fait d'éviter tout ce que l'action décisive peut offrir de poignant, mais on est tombé dans un autre inconvénient, c'est que le spectateur reste incertain, si la bonté céleste ne sauvera pas encore ces chrétiens. En faisant un pas de plus, on serait parvenu au résultat desirable sans avoir pour cela représenté les tourmens du martyr, car ceux-ci devraient toujours être exclus de l'art, ainsi qu'ils l'étaient dans les plus anciens temps ; alors les saints étaient toujours représentés dans leur état de béatitude, et le Christ sur la croix appartient à une époque postérieure. Je trouve d'un effet plus heureux, et sous le rapport de l'exécution également beau, un autre bas-relief qu'une famille américaine a commandé à l'occasion de la perte précoce de ses enfans. Le sujet est une représentation des paroles si simples de Jésus-Christ : « laissez venir à moi les petits enfans ».

Tenerani doit exécuter plusieurs statues colossales pour la nouvelle église de saint François de Paule. La figure debout de *saint Jean l'évangéliste*, à laquelle il a travaillé pendant l'été de 1837, est d'un effet grandiose quoique je ne lui trouve pas tout-à-fait le caractère religieux. L'évangéliste ressemble trop au

père des dieux de l'Olympe pour rappeler le nouveau testament; cependant il est possible que le sculpteur ait cru devoir se rapprocher de l'architecte, qui, il faut le dire, n'a pas cherché ses modèles dans l'époque du christianisme. Sa petite *Madone sur une demi-lune* tient beaucoup plus du style religieux, elle a même de l'analogie avec les ouvrages d'Eberhard et de Henschel. Ce sujet plusieurs fois répété, se rencontre dans quelques-uns des couvens de religieuses à Rome. Parmi les ouvrages mythologiques ou de genre incertain, je me sens le plus attiré par *deux amours*, dont l'un est représenté comme pêcheur, l'autre comme chasseur; ces figures d'enfans sont pleines de charme et de naïveté, et on découvre dans la pensée, aussi bien que dans l'exécution, une profonde entente de la nature.

IV.

PEINTURE.

De même que dans les temps passés la peinture prit un développement tardif, et que sa renaissance n'eût lieu que lorsque la sculpture commença à se gâter, de même aussi de nos jours, la peinture moderne est en retard; elle lutte avec effort contre les influences et les tendances diverses, elle montre moins d'énergie et elle est lente à opérer sa renaissance. Les artistes du genre *baroque,* dont plusieurs sont doués d'un grand talent, ont le privilège de recevoir des commandes et d'obtenir la vogue; tandis que les *puristes* attendent longtemps dans leurs ateliers qu'on vienne chercher leurs productions.

Camuccini est celui des artistes qui est le plus opposé aux innovations. L'Italie est remplie de ses ouvrages, et son atelier dans *la via de' Greci*, qui se compose d'une longue suite de pièces, qui est orné des morceaux les plus choisis de la sculpture antique, qui est rempli d'ouvrages commencés ou achevés, de cartons, de gravures, d'études d'après des maîtres anciens et d'après

naturé, son atelier, dis-je, ressemble à un vaste musée. Camuccini est doué d'un grand talent, et d'un sentiment de l'art clair et sûr. Il n'est pas possible de juger les grands ouvrages anciens avec plus de justesse et d'impartialité que lui, de déterminer avec plus de sûreté les diverses qualités dont un talent se compose. Il connaît son Raphaël et son Michel Ange comme si c'était un livre qu'on aurait ouvert devant lui; sa société est agréable et instructive à-la-fois.... Quant à ses ouvrages, ils laissent le spectateur froid.... mais non, cette critique est trop sévère, car ses productions renferment beaucoup de choses qui méritent d'être admirées. Ce que l'on peut, je crois, dire en toute sûreté, c'est qu'elles sont inférieures à ses connaissances et à son esprit. Camuccini rend bien frappante la différence qui existe entre un talent original et un talent imitateur. Depuis sa plus tendre jeunesse, il n'a connu d'autres maîtres que Raphaël et Michel Ange; excepté que, sous le rapport technique, il a profité des préceptes de son oncle. A l'âge de quinze ans déjà, il a copié *la déposition* de la galerie Borghèse avec une fidélité incomparable, sans que pour cela l'imitation soit minutieuse et pénible. Cette copie n'a cessé dès-lors d'être pour les personnages les plus considérables et les plus riches un objet constant de convoitise. Les cahiers entassés de ce grand maître, ainsi que ses appartemens, renferment une quantité innombrable de dessins grands et petits, d'après des figures tirées de Raphaël ou de Michel Ange. Il a toujours imité, avec clarté et avec intelligence, les contours et le modelé dans leurs nuances les plus délicates, le caractère particulier des physionomies, l'effet des clairs et des ombres; il a surtout saisi avec une intelligence et avec une sûreté admirable, le style si élevé et si difficile à comprendre qui distingue les œuvres de Michel Ange; l'entente parfaite de l'original se fait apercevoir dans chaque détail. C'est avec la même habileté qu'il a pénétré dans l'esprit et les particularités de tous les autres grands maîtres, et lors de ses voyages, quand il visita la plupart des grandes galeries de l'Europe, il a su avec quelques coups de pinceau, rendre si bien Titien, le Corrège, les Carraches, Rubens et d'autres, que ses copies paraissent être des esquisses de ces mêmes maîtres. Si après avoir vu ces copies inimitables, on examine son

meurtre de César et *sa mort de Virginie*, deux tableaux qui ont été faits presque en même temps que *la déposition* d'après Raphaël, on ne peut que s'étonner qu'ils puissent être l'ouvrage du même artiste qui a fait de si belles copies. On entend souvent à Rome émettre sur lui l'opinion suivante : « Doué « comme il l'est d'un talent prodigieux, il ne lui eût fallu pour devenir un des « artistes les plus remarquables de toutes les époques, que d'être né dans « d'autres temps. » Moi, pour ma part, je crois que les époques, les exemples, les circonstances, peuvent tout au plus animer un talent, mais non le faire naître. Raphaël le peintre de la grâce et de la beauté, Michel Ange que caractérisent la force et la grandeur, ont toujours été les modèles qu'il avait devant les yeux, mais la direction qu'il a suivie était la sienne propre, en dépit de l'imitation, et il a fait de lui-même tout ce qu'il a pu faire.

Les ouvrages de Camuccini ont été, pour la plupart, gravés avec beaucoup de luxe aux frais de l'état. Cette entreprise se poursuit encore.

L'académie de Prague possède de lui nn tableau représentant *la délivrance des justes des limbes ;* on voit à Bergame sa *Judith*, à Plaisance son *Siméon au temple ;* il a peint pour le roi Charles IV d'Espagne *une déposition*, dans laquelle le Christ est représenté reposant près de sa mère, le bras sur ses genoux, ayant l'air d'être plongé dans un doux sommeil. *La mort de César* et celle *de Virginie,* dont il a été parlé plus haut, appartiennent au roi de Naples; les *adieux de Régulus* se trouvent à Wilna, et un *Dieu le père* porté par des anges, dans un autre endroit de la Russie. Ce dernier tableau est peint à fresque. A Saint-Pierre de Rome, se trouve de lui un *saint Thomas.* Il serait difficile de faire l'énumération de tous les ouvrages qui sont nés de son talent fécond et de sa main habile. Ses ouvrages les plus récens sont: *la délivrance de Rome par Camille* pour le roi de Sardaigne, *le miracle de la résurrection de saint François-de-Paule* pour la nouvelle église de Naples dont ce saint est le patron, et *la conversion de saint Paul* pour la basilique de ce nom à Rome. Tous ces ouvrages portent plus ou moins le cachet de l'école française ; ils ont ce caractère sous le rapport des formes, du dessin, et surtout de la manière de concevoir le sujet. Camuccini

diffère cependant essentiellement des Français sous le rapport du coloris, qui, chez lui, est plus simple, plus grave, plus historique.

Lorsqu'on reproche à ses compositions d'être théâtrales, on ne veut pas seulement dire par là que les poses sont exagérées, mais aussi et surtout, que l'artiste se montre plus occupé de l'effet qu'il veut produire que du sujet même; ses personnages ne sont pas des individus agissant, souffrant, ou exprimant des émotions véritables, mais des acteurs que l'artiste introduit sur la scène. De tous ses ouvrages ce sont les deux derniers, *saint Paul* et *saint François de Paule*, qui méritent le moins ce reproche, et celui qui le mérite le plus est *la délivrance des justes des limbes*.

La qualité qui est commune à tous ses ouvrages, c'est un dessin correct, c'est-à-dire un habile et savant emploi du modèle, aussi bien dans le nu que dans les draperies; les qualités qu'on reconnaît dans plusieurs de ses ouvrages d'une manière éminente, ce sont des formes et des poses idéales et hardies, et surtout des têtes qui portent souvent au plus haut degré un caractère idéal; ces qualités sont remarquables dans sa *conversion de saint Paul*. Il y a dans ce dernier ouvrage des beautés dignes du Corrège, et je trouve surtout digne de cette comparaison, la figure de Paul qui aperçoit dans les nues le Christ porté par les anges. Enfin sous le rapport de la touche et en général de la partie technique de l'art, Camuccini est tout-à-fait maître accompli.

Il y a encore d'autres peintres à Rome qui travaillent avec distinction; cependant leur renommée est bien loin d'atteindre à celle de Camuccini, tels sont: Agricola, Podesti, Coghetti de Bergame, Paoletti, Fioroni et d'autres. On voit beaucoup d'ouvrages de ces derniers dans la villa Torlonia. C'est dans cet endroit qu'on voit, de Podesti, *les dieux de la Grèce* peints à fresque, et *la fable de Bacchus* sur un plafond.

Il faut dire que ces sujets n'ont pas été traités dans le style de la poésie et de la sculpture antique, et que sous le rapport de l'exécution, ils laissent aussi beaucoup à desirer. Coghetti qui a une certaine *virtuosità* sous le rapport de la composition et de l'exécution, a peint dans une autre pièce *l'histoire d'Alexan-*

dre, et Fioroni dans une troisième celle d'*Antoine et de Cléopâtre*. On voit, dans une chambre de la villa de Paoletti, une quantité de médaillons avec des représentations de différens genres tirées de la vie commune, *la pêche*, *la musique*, *la peinture* et autres sujets, et dans une autre pièce ornée dans le style du moyen âge, les portraits d'anciens poètes et artistes italiens. On aurait tort de juger de l'art en Italie d'après ces ouvrages, quelles que soient les sommes qu'ils ont coûtées et quelle que soit la renommée des artistes qui en sont les auteurs.

En présence de ces peintres, mais en opposition avec eux, on a vu se former les *puristes*, qui revenant à la direction des anciens maîtres, cherchent à recouvrer la simplicité et la vérité dans les représentations artistiques. A la tête de ceux-ci se trouvent Minardi, homme dont les connaissances et les qualités attachantes sont généralement reconnues. Minardi a sans doute des idées très arrêtées et très positives sur les propriétés essentielles de l'art, mais ses dessins (il n'exécute pas de plus grands ouvrages) montrent bien que son talent d'artiste a peine à s'élever à la hauteur de ses pensées. Sa simplicité est bien près de la monotonie, et son calme du manque de vie. Un autre artiste également distingué par ses sentimens, c'est Sanguinetti, présentement à Pérouse. Il faut considérer ses ouvrages avec beaucoup d'attention pour ne pas les prendre pour des copies d'anciens maîtres ; c'est surtout Pinturicchio qu'il a pris pour modèle et auquel il s'est voué avec un culte religieux. Thorwaldson possède de lui deux dessins coloriés, *saint Jean prêchant* et *une madone sur le trône;* de chaque côté du trône un ange suspendu en l'air. Ce dernier dessin a une forme ronde, mais il est renfermé dans un encadrement carré; les quatre coins contiennent des grisailles ; au-dessus se trouve une frise peinte en bistre représentant *une danse d'anges*. Dans le premier dessin on voit saint Jean debout sur une pierre, prêchant devant beaucoup de jeunes gens et de femmes qui sont assis autour de lui. Son manteau forme des plis nombreux, et il est ceint par le milieu du corps avec une ceinture d'un riche travail.

Il y a une manière d'admirer les anciens qui est dénuée d'esprit critique, qui

n'apprend rien sur le progrès et la décadence des arts, ni sur les époques où vivaient les différens artistes, ni sur leur mérite, mais qui approuve indistinctement tout ce qui est antérieur à l'année 1500. De même que le langage est autre dans chaque siècle, de même aussi les artistes changent de manière d'exprimer leurs pensées; mais à une époque donnée ils se ressemblent entre eux. Un artiste qui ne cherche à imiter que la manière de s'exprimer des anciens peintres, qui tâche de saisir les poses et les proportions propres à la peinture de cette époque, qui imite les physionomies, les formes des draperies, les ornemens, la manière de tracer le contour et autres signes extérieurs; un artiste, dis-je, dont l'imitation est si superficielle ne produira certainement rien de grand; mais c'est bien pis encore si cet artiste n'imite que ceux des anciens peintres chez qui les défauts propres à leurs époques sont les plus exagérés. Revenir de Raphaël et de Michel Ange à Pérugino et à Pinturicchio n'est dans aucun cas un progrès.

On peut au reste, sans injustice, dire de ceux des dessins de Sanguinetti que j'ai cités, qu'ils ont peu de rapports avec Pinturicchio, c'est-à-dire, qu'ils n'en ont tout au plus que dans quelques signes extérieurs : dans les gestes, les plis des draperies, etc. On m'a dit aussi que tous ses ouvrages ne se ressemblent pas, et que, dans quelques-uns, il se montre plus adroit de peinture que dans d'autres. Dans tous les cas, cet artiste n'est pas sans mérite, et l'académie de Munich l'a reconnu en l'admettant dans son sein. La direction qu'il suit est plus noble que celle de plusieurs de ses émules; il cherche à éveiller chez les jeunes artistes l'amour de l'art ancien. Espérons que ceux-ci, en suivant les anciens, ne conserveront de cette direction que ce qui en constitue le mérite, et sauront séparer le bon grain de l'ivraie.

Il nous faut ici faire mention d'un jeune homme, d'un élève de Sanguinetti, nommé Consoni, né dans les états du pape. Il ne s'est pas fait connaître encore par des ouvrages considérables, mais le peu qu'on a vu de lui, sa pratique, l'amabilité de toute sa personne, font concevoir de lui une opinion favorable.

Les jeunes talens courent de grands dangers quand leur esprit spécule sur

le succès. En pareil cas ils se traînent à la suite du goût dominant du public; et s'il leur arrive par hasard, dans un moment d'heureuse inspiration, de concevoir une idée grande, ils n'ont pas le courage de la saisir, de peur de rester seuls au milieu de la foule. Alors le peintre tombe au-dessous de lui-même, et ses pensées suivent leurs cours sur la place publique. Consoni a représenté Homère comme chanteur de ses poèmes immortels: non devant le peuple auquel il a ouvert le ciel, donné une patrie, et en qui il a fait naître la soif de la gloire, mais dans le cercle de sa famille. *Il faut se garder d'employer de nobles efforts à de petites pensées. Quand les mains atteignent plus loin que les yeux, quand la lettre est plus grande que le mot, le mot plus large que la pensée, alors le développement organique devient impossible.* *

Ce qui frappe le plus chez les puristes, c'est le faire timide; tandis que les talens d'Italie se distinguent particulièrement par une grande hardiesse et une grande habileté de pinceau. Les puristes, peignant avec autant de soin que s'ils faisaient des miniatures, leur méthode ne satisfait pas toujours le goût; cependant elle est peut-être la seule preuve indubitable d'une direction salutaire, surtout quand elle est l'effet, non d'une imitation servile et d'un parti pris, mais de l'amour de l'art.

Celui des puristes qui exerce son talent avec le plus d'indépendance, c'est Cochetti de Rome. Il est à regretter qu'il n'ait pas plus d'occupation, mais le peu qu'il a fait parle en sa faveur. Dans la villa Torlonia il a exécuté à fresque des figures qui jouent, dansent, planent dans les airs; elles annoncent une profonde entente de la nature, l'art de saisir les mouvemens avec justesse, le sentiment des belles formes et une noble tendance; on trouve surtout séduisans ces enfans qui même, sous le rapport du coloris, ont beaucoup de charme. S'il est aussi capable d'exécuter de grandes choses qu'il a su réussir jusqu'ici dans

* J'ai tâché de traduire, mais je ne comprends pas tout le passage qui est imprimé en lettres italiques. Ce passage est le spécimen d'une manière d'écrire qui se rencontre souvent chez nous, mais qu'on devrait, je crois, éviter (*Note de l'auteur de l'ouvrage*).

les petites, et s'il a le bonheur de recevoir des commandes importantes, c'est de lui, parmi tous les peintres modernes, qu'il faut attendre les plus grands résultats pour l'heureuse réforme de la peinture en Italie.

Il faut encore nommer ici Bianchini, homme de beaucoup de sens et écrivain distingué. Parmi ses dessins je trouve que ce sont ceux du Décameron de Boccace qui méritent surtout d'être cités sous le rapport de l'invention, et de ce genre d'esprit que les Anglais appellent *humour.*

L'ACADEMIE DE SAINT-LUC.

L'Académie des beaux-arts de Saint-Luc comptait, au commencement de 1838, onze professeurs et trois cent trente-quatre écoliers, sous la présidence du chevalier Antonio Sola, sculpteur espagnol, qui est établi à Rome depuis longues années. Le professeur Betti est secrétaire de l'Académie.

L'école de sculpture est sous la direction de Thorwäldson et du professeur Pietro Tenerani. Elle compte dix-huit écoliers.

L'école de peinture a pour directeur le chevalier Fil. Agricola, et compte seize écoliers.

L'école de dessin, dirigée par MM. Minardi et Silvagni, a cinquante-sept écoliers.

L'école d'architecture, qui compte cinquante élèves, est régie par le chevalier Salvi et le professeur Sarti.

La géométrie, la perspective et l'optique, professées par Azzurri, comptent vingt-quatre élèves; l'anatomie, sous le professeur Albites, vingt-huit; l'histoire et la mythologie, sous le professeur Betti, secrétaire de l'Académie, vingt-quatre; l'étude du nu et des draperies, quatre-vingt-seize.

FLORENCE.

Ademollo.
Bartolini.
Benvenuti.
Bezzuoli.
Fauveau (Mlle de).
Fesi.
Lasinio (Carlo).
Lasinio (Paolo).
Longhi.
Morelli.
Mussini (César).
Pampaloni.
Pozzi.
Ricci.
Sabatelli (Joseph).

ARTICLE II.

FLORENCE. *

Parmi les anciens monumens qui ont contribué à la renaissance de l'art, en Italie, l'histoire cite avant tous les autres le *Campo-Santo* de Pise. Par une singulière analogie de circonstances et de faits, la même chose a encore eu lieu de nos jours : l'art, en Italie, était déchu de sa hauteur, on l'a vu privé de sensibilité ; on l'a vu s'arrêter aux formes et aux signes extérieurs ; on l'a vu appauvri et dénué de tout ce qui en constitue la véritable valeur ; et c'est encore le respect pour le *Campo-Santo*, pour ce monument si ancien des arts, qui a contribné peut-être le plus à ranimer la peinture moderne de l'Allemagne. **

C'est à Carlo Lasinio qu'appartient le mérite d'avoir (en 1810) enlevé des peintures du *Campo-Santo*, la poussière et la crasse dont elles étaient couvertes ; c'est lui qui prit soin d'arrêter la ruine de ce bâtiment, et de réunir, dans la même enceinte, tout ce qu'il put trouver d'anciens objets d'art. Il a fait aussi connaître ces peintures au public par des gravures ; plus tard, il a publié d'autres gravures d'après des tableaux florentins du XIVe et du XVe siècle. Parmi les

* Cet article tout entier est d'Ernest Förster ; il a été traduit par l'auteur de l'ouvrage.

** Ou au moins c'était un symptôme de la direction qu'avaient prise les idées et le goût au temps de la renaissance, comme c'en est encore un symptôme de nos jours.

auteurs contemporains de l'Italie, qui ont traité des arts, Rossini et Ciampi ont montré une tendance analogue à celle de Lasinio. C'est Ciampi surtout qui a fait le plus de recherches archéologiques, pour démontrer combien les ouvrages anciens étaient dignes d'admiration.

Jusqu'ici, les arts en Italie n'ont pas encore suivi avec un succès égal ce mouvement scientifique; cependant on en aperçoit déjà les symptômes dans la sculpture, et ces symptômes augmentent chaque jour; on voit paraître dans ce genre des productions de plus en plus remarquables. Ricci, dont le style et le goût, aux yeux de beaucoup de gens, n'est plus de mode, a montré toutefois dans son *monument du Dante* à Santa-Croce, une tendance plus louable que celle de ses devanciers.

Cet ouvrage a de grandes beautés; mais il manque jusqu'à un certain point de vérité; cependant, on voit que l'artiste tend vers cette dernière qualité essentielle. Ce qu'on pourrait lui reprocher surtout dans cet ouvrage, c'est que ses idées sur ce qu'il voulait faire n'avaient pas été claires, et qu'il n'a pas su les développer suffisamment. Nous voyons le poète couronné de lauriers, assis sur un piédestal élevé; à côté de lui, une figure de femme noble et majestueuse représentant l'*Italie*. Jusque-là, nous sommes d'accord avec le sculpteur, mais arrive maintenant le point que nous ne saurions approuver: du côté opposé à la figure allégorique de l'Italie, nous voyons celle de la poésie, qui, plongée dans la douleur, appuie sa tête sur le sarcophage. Beaucoup de personnes pourront trouver l'expression de cette figure belle; mais on serait tenté de demander pourquoi la poésie s'afflige à ce point, tandis que le poète est représenté vivant et couronné, et tandis que l'*Italie* a un air triomphant. L'artiste montre le desir de se rapprocher de l'antique, en représentant le poète couvert seulement jusqu'à la ceinture d'une draperie, et le reste du corps nu. Je ne saurais encore approuver cette idée pour un monument funèbre, surtout quand la personne, en honneur de qui le monument est élevé, se présente à notre imagination avec toutes les particularités individuelles que nos souvenirs nous en retracent.

Ricci, dans ses ouvrages, se montre imitateur de Canova. Pozzi l'est encore beaucoup plus. Ce dernier a fait dans ce genre un ouvrage remarquable représentant *Jupiter et Anthiope.*

Bartolini s'est fait connaître presque en même temps que les deux sculpteurs précédens, par un ouvrage dont le sujet a été répété par Bienaimé à Rome. C'est la *Bacchante* appartenant au duc de Devonshire, ouvrage accompli sous le rapport technique ; mais il me semble que le talent d'exécution de l'artiste a eu de la peine à s'élever à la hauteur de sa pensée, et je ne vois pas que le corps ait le genre de beauté qui convient à une servante de Bacchus. Malgré cela, la réputation de Bartolini a atteint la plus grande hauteur, et ses compatriotes l'appellent le premier sculpteur de l'Europe. L'ouvrage qui lui a valu une telle renommée, est son *groupe de la Charité :* une mère avec deux enfans, dont l'un est endormi dans ses bras, tandis qu'elle apprend à lire à l'autre. L'auteur a voulu exprimer la sollicitude maternelle, portant également sur le développement physique et moral de ses enfans. Ce genre d'allusions tendres et sentimentales est bien mieux encore exprimé dans un de ses derniers ouvrages : dans une statue que la marquise Trivulzio a fait exécuter en honneur de son mari. Je n'ai pas vu cette statue, et je laisserai parler M. A. Reumont dont l'avis est assurément respectable :

« Cette statue exprime la confiance en Dieu (*fiduzia in Dio*). Elle représente « une *jeune Vierge ayant à peine dix-huit ans,* agenouillée sur un piédestal d'un « travail gracieux ; elle est nue; il règne la plus grande simplicité dans toute « cette figure; elle n'a d'autre ornement que ses cheveux lisses et noués. Ses « mains jointes s'abaissent sur ses genoux, et, tandis que son corps est légère- « ment ployé en avant, sa tête penche un peu, et ses regards s'attachent aux « cieux. Bartolini trouverait peut-être mauvais qu'on découvrît dans ce motif « de l'analogie avec la fameuse Madeleine de Canova. Cependant on a de la « peine à s'en défendre ; on doit reconnaître que Bartolini montre une tendance « louable à s'élever au-dessus d'une pauvre et maladroite imitation de l'anti- « que, et qu'il cherche au contraire à satisfaire les exigences du goût de notre

« époque, en prenant conseil de la nature et en profitant des exemples que « nous ont légués le xv[e] et le xvi[e] siècle. Cette tendance s'aperçoit dans beau« coup de ses ouvrages, surtout dans les derniers; cependant on trouvera encore « qu'il n'est pas tout-à-fait libre de l'influence de l'époque qui a immédiate« ment précédé la nôtre. Bartolini, qu'on trouve toujours en présence d'un « modèle, se plaît toujours à dire à tout le monde : un artiste qui n'a pas sans « cesse un modèle devant lui n'est pas artiste. L'enfant endormi dans son *groupe « de la Charité*, est peut-être une des plus belles choses que l'art moderne ait « produite. J'admire surtout le modelé de son dos; mais, dans l'enfant debout, « je crois que le fini de l'exécution a peut-être été poussé trop loin, et que ce « poli que l'on était, il y a peu de temps, convenu d'appeler de la chair et du « sang, rend l'ouvrage froid. »

Pampaloni s'est éloigné du genre qui a précédé celui de notre époque, plus que ne l'a fait Bartolini. Son *enfant en prières* a été un des ornemens de l'exposition de 1829, et nous l'a fait connaître comme un artiste plein de sensibilité et de zèle, et comme sachant pénétrer dans le caractère particulier du sujet qu'il traite. Cet enfant, dont les différentes parties ont été modelées et exécutées avec beaucoup de soin et d'exactitude, présente en général, dans toute sa pose, tant de naturel et de vérité, qu'il paraît non-seulement vivant, mais qu'il semble vraiment être en prière. Cependant, quoique cet ouvrage ait un côté si louable, il ne semble pas annoncer la hauteur à laquelle l'artiste s'est élevé depuis. Dans le palais Pitti, on voit une statue de lui qui ne peut manquer de charmer l'homme le moins susceptible d'enthousiasme : c'est un *enfant nu qui cherche à attraper une colombe* : l'enfant est de grandeur naturelle et exécuté en marbre de Carrare de la plus belle qualité. L'art moderne n'a jamais encore représenté l'enfance avec plus de charme, de finesse et de vérité. Les mouvemens et les formes de l'enfant ont de la grâce sans recherche : on dirait que les plus beaux ouvrages de l'antiquité se sont animés pour lui servir de modèles.

Il est heureux de toute manière que, lorsque la ville de Florence prit la résolution d'élever des monumens aux deux architectes qui ont construit le Dôme,

à Arnulfo et à Bruneleschi, cette commande n'ait pas été faite à un autre qu'à Pampaloni. Ces deux statues sont de marbre, et elles ornent la place devant l'église. *Arnulfo*, le créateur de ce grand édifice, tient le plan d'une main et de l'autre le décret qui lui ordonne d'entreprendre cette construction. Il semblerait que son regard baissé et sa pose expriment la pensée qui l'occupe; on dirait qu'il mesure de l'œil la profondeur et qu'il calcule la force des fondations qu'exigera le bâtiment projeté. La tête est noble et vraie; les traits de la figure sont allemands, conformément à la tradition qui le fait appartenir à notre pays. *Bruneleschi*, au contraire, porte ses regards vers la coupole qui s'élève dans l'espace. Mais ne croyez pas que cette pose vise à un effet saisissant. Le mouvement est tel que le veut le goût et la juste mesure, sans qu'on soit tenté d'y ajouter ou d'en retrancher une seule ligne; les traits du visage sont expressifs, pleins de vie, parfaitement italiens. On aperçoit dans ces statues la direction classique de l'auteur; on y voit régner le repos, la dignité et la simplicité; le style des draperies est noble. Pampaloni est un homme simple, libre de prétention, cordial sans empressement. Il sait gré aux Allemands de ce qu'ils font cas de l'art ancien auquel il doit uniquement le développement de son talent, car il n'a pas connu d'autre maître ni d'autre influence que sa prédilection pour la vieille Italie.

Parmi ses ouvrages, il y en a un que je ne puis approuver, c'est la *statue du dernier grand-duc* sur la place Sainte-Catherine à Pise. Ce monument n'est pas, selon moi, d'un effet satisfaisant.

Nous ne saurions quitter la sculpture moderne de Florence sans faire mention de mademoiselle de Fauveau, talent d'amateur très distingué. Cette dame a fait des ouvrages de sculpture en marbre et en bronze. Sa direction comme artiste est romantique. Elle est établie à Florence depuis qu'elle s'est vue forcée de quitter la Vendée, et elle y exerce les arts avec zèle et avec amour. On a vu déjà en 1834 au Kunstverein de Munich, *un bénitier* qui a excité l'admiration des amateurs par ses formes architectoniques dans le style ancien florentin. Des sentimens pieusement romantiques, le désir ardent de trouver un langage capable de bien rendre ces sentimens, le goût le plus pur dans la composition,

l'application dans l'exécution, la beauté des draperies : toutes ces qualités ressortissent d'une manière frappante dans cet ouvrage.

On est étonné d'une autre composition qu'elle a exécutée depuis : c'est un sujet devant lequel l'imagination même d'un homme pourrait reculer effrayée ; la *scène entre Paul et Françoise de Rimini* tirée du Dante, et que ce poète peint d'une manière si saisissante et si épique dans son cinquième chant de l'enfer. Je n'ai pas vu cette composition, aussi ne puis-je encore cette fois, que répéter les paroles de M. Reumont : « Au milieu d'ornemens architectoniques, dans le style « du XIVe siècle, disposés avec goût, et enrichis d'or et de couleurs, on voit « *Françoise* assise, tenant sur ses genoux le livre fatal. Elle suit le texte du re- « gard et du doigt. Son amant est à genoux auprès d'elle, il pose la main sur le « cœur de son amante et la regarde avec tendresse. Cette manière chaste de saisir « le sujet fait honneur au cœur d'une femme, mais on serait tenté de se demander « si le Dante a été compris par l'artiste. Les deux figures sont représentées dans « le costume de leur époque. Au-dessus du groupe on voit Minos, tel que le dé- « peint le Dante. Sur deux pyramides sont placées les âmes de Françoise et de « Paul, sous la figure de deux séraphins qui dans leur désespoir se cachent la « figure avec leurs mains. Au-dessous de Minos on voit, en couleur, les armes de « l'époux. Au bas du groupe se trouve représentés les amans qui s'embrassent. « Ce dernier sujet est composé comme le reste avec art et avec goût.

En fait de peintres je n'en connais pas qui suive une autre direction que celle de la fin du XVIIIe siècle. Benvenuti chef de l'académie, est un talent éminent, et il est pleinement en possession de l'art de produire de l'effet. Dans sa jeunesse il n'a pu éprouver que les impressions les plus contraires à l'époque classique, car celles qui étaient alors dominantes n'avaient rien de commun avec le siècle des Médicis. Une ordonnance heureuse et le sentiment de la couleur sont les qualités qui le distinguent ; on en voit la preuve dans ses fresques du palais Pitti : les sujets sont tirés de la fable d'Hercule. Il faut le juger surtout d'après ses tableaux d'autels, et d'après ses fresques récemment achevées à la chapelle funèbre de la famille grand-ducale à San Lorenzo : ce sont ces ouvra-

ges qui le caractérisent le mieux. La vie dans les mouvemens et dans les motifs; l'esprit, le brillant et le fondu de la touche; la vérité, la force et l'expression des figures, sont les qualités qui se font remarquer dans ses ouvrages. Il est arrivé à la plus grande hauteur que l'école de David puisse atteindre. Il a montré tout ce qu'il savait faire. Dans les fresques de Saint-Laurent, il a représenté la *création de l'homme*, le *péché originel*, la *mort d'Abel*, et le *sacrifice de Noé* : tels sont les sujets qu'il a tirés de l'ancien testament. Il a puisé du nouveau testament, la *naissance du Christ*, la *passion*, la *résurrection* et le *jugement dernier*. Des figures isolées, appartenant aux deux époques, occupent différentes parties des compartimens principaux.

Après Benvenuti, on doit nommer aussitôt Bezzuoli, qui a acquis une prodigieuse habileté dans la partie technique de l'art et dans le dessin. C'est à lui que le Grand-Duc fit l'honorable commande de onze fresques représentant des *traits de la vie de Jules César*, pour le palais Pitti.

César Mussini a orné une maison particulière de peintures à fresque, et d'un tableau à l'huile représentant la *conjuration de Pozzy*.

Morelli a peint à fresque dans la *villa* Demidoff, des sujets tirés de la fable de Psyché.

Il me serait difficile de porter un jugement définitif sur ces travaux. Il est facile de voir cependant que leurs auteurs ont reçu une éducation artistique. Je ne saurais au contraire m'empêcher de blâmer Ademollo, dont les productions quoique faciles me semblent dénoter de la pauvreté. J'ai entendu dire de lui, qu'il fait en un mois plus qu'un autre ne pourrait faire en un an, et que, le plus souvent, lorsque le maçon applique le plâtre, lui ne sait pas encore ce qu'il doit peindre, bien que, avant la fin du jour, l'œuvre soit accomplie. Je ne trouve pas que son dessin soit pur. L'église de Saint-Ambroise est pleine de ses ouvrages. Il a représenté des sujets bibliques et des ornemens sans nombre, sur les murs, sur le plafond, et dans le chœur; extérieurement il a peint la *destruction des Goths devant Florence*.

Joseph Sabatelli a excité l'admiration du public de Florence en 1836, par un

tableau représentant un *miracle de saint Antoine*, destiné à une chapelle de l'église de Sainte-Croix. Saint Antoine ressuscite un mort pour porter témoignage en faveur d'un homme faussement inculpé d'avoir assassiné ce dernier. Des serviteurs ont levé la pierre sépulcrale et le ressuscité, assis sur le bord du tombeau, s'adresse aux assistans; le saint se tient debout devant lui : il est représenté jeune. Il lève une de ses mains et appuie l'autre sur son côté. Plusieurs jeunes Espagnoles sont témoins de cette scène. Dans un coin, on voit un vieillard qui recule effrayé, sans doute un des juges qui ont porté la sentence; derrière cette figure sont placés plusieurs guerriers. Cette composition manque d'unité, et l'exécution pourrait être plus harmonieuse ; mais l'ensemble porte le cachet d'un talent éminent, et fait concevoir sur le compte de l'artiste les plus belles espérances. Sabatelli est âgé seulement de 22 ans ; il est à désirer qu'il prenne une heureuse direction, et que son goût reste pur.

Depuis la mort de Longhi on n'a pas vu paraître de graveur d'un mérite égal au sien ; cependant Paul Lasinio est digne d'estime. Il a long-temps travaillé sous son père, plus tard il s'est voué à la publication des plus célèbres galeries, telles que celles de Florence, de Turin, etc., etc.

Parmi les jeunes graveurs, Fesi mérite d'être cité avec distinction. Je ne connais de lui aucune planche terminée, mais le dessin que j'ai vu chez lui d'après la madone de Fra Bartoloméo à l'église de Saint-Martin à Lucques, ainsi qu'un portrait de Léon X d'après Raphaël de la galerie Pitti, surpassent tout ce que j'ai vu jusqu'ici dans ce genre.

PARME, LUCQUES, TURIN, GÊNES.

PARME.	LUCQUES.	GÊNES.
Biaggio.	Nocesi.	Canzio (Michel).
Borghesi.	Ridolfi (Michel).	Fontana (Jean).
Calegari.		Gaggini.
Pasini (Antoine).		Granara (Raff.).
Scaramusse.		Resasco (Jean Bapt.).
Toschi (Paul).		

ARTICLE III.

PARME.*

Parme est riche en beaux Corrèges; sa galerie de tableaux renferme des choses précieuses. *L'ascension*, ouvrage du Parmesan, dans l'église Saint-Jean-l'évangeliste, au-dessus du maître-autel, est très remarquable. Le Sauveur et ses apôtres, sur la coupole du milieu, sont d'un effet grandiose, quoiqu'on ait de la peine à se placer de manière à les bien voir. On remarque dans la même église plusieurs ouvrages de Michel Ange Anselmi, élève du Corrège, et dans la même église les *fiançailles de sainte Catherine* du Parmesan, et l'*adoration des Mages* de Giacomo Francia.

Les peintures de la coupole du dôme, qu'on ne distingue pas bien, sont l'œuvre du Corrège; il y a dans la même église de fort belles peintures du Parmesan qui, sous le rapport du style, tiennent tant du Corrège qu'on les prendrait pour des ouvrages de ce dernier.

Le baptistère renferme des peintures et des sculptures intéressantes du XIII[e] siècle où se trouvent des figures d'un beau dessin, et dans lesquelles la pensée de l'auteur se manifeste d'une manière heureuse : on découvre même du style et le sentiment du beau, jusque dans les draperies. La construction de ce baptistère a commencé en 1196, et il a été consacré en 1260.

---

* Le 10 mars 1837.

L'académie ou musée renferme, parmi un grand nombre de tableaux remarquables, ceux qui suivent: *Marie portée au tombeau par les apôtres*, de Louis Carrache, les figures de grandeur colossale; *la déposition et les trois Maries près du tombeau*, de Schidone, beau tableau, mais que je n'aurais pas reconnu pour un ouvrage de ce maître, et auquel je trouve un air plus moderne; *le Sauveur porté par des anges*, du Tintoretto, d'une grande beauté; une copie, d'après le Corrège par Louis Carrache, provenant de l'église de Saint-Jean; un *saint Jérôme* par le Corrège; *la madona della Scodella*, 1524, du même; *le portement de croix*, de sa première manière; *la déposition*, d'Annibal Carrache; *saint François recevant les stigmates*, de Sisto Badalochio, élève d'Annibal Carrache.

A Saint-Paul, dans l'appartement de l'abbesse, on voit peints à fresque *la chasse de Diane*, seize cintres qui renferment des *enfans nus*; et au-dessus de la cheminée, une Diane; tous ces ouvrages sont du Corrège.

Il n'y a pas beaucoup à dire sur l'art moderne à Parme. L'académie de peinture compte, parmi ses membres: le peintre de portraits et professeur, Antoine Pasini, dont on voit une *déposition* au dôme; Biaggio, peintre de la cour; Borghesi professeur à l'école de peinture; Calegari, dessinateur; Toschi (Paul) directeur et professeur de gravure, un des plus célèbres graveurs de notre temps; Scaramusse dont il existe à la bibliothèque, une fresque représentant *Prométhée*.

La classe de la peinture compte environ quinze élèves, celle de gravure vingt, celle des élémens du dessin trente-cinq, celle du paysage sept, celle des ornemens plus de cent, et celle d'architecture plus de cinquante.

Les ouvrages les plus grands et les plus importans du fameux graveur Toschi sont: *l'entrée de Henri IV à Paris, lo Spasimo, la Madona della Tenda*, les *portraits du grand-duc de Toscane, du duc Decazes, de Machiavel, du général Nerperg* et *d'Alfieri*, ainsi que *la Descente de croix* d'après Daniel de Volterra à laquelle il travaille maintenant.



ARTICLE IV.

LUCQUES.

Lucques se distingue entre les villes d'Italie par son activité artistique. Le souverain de ce petit pays donne de l'ouvrage à beaucoup d'artistes : en 1833 il y en avait une vingtaine occupés à orner son château de tableaux à fresque, à la détrempe et à l'huile. Un couvent, qu'on a transformé en palais, ouvre un vaste champ à cette activité. Outre beaucoup de beaux tableaux de l'ancienne école, on voit dans ce bâtiment, sur les plafonds et sur les murs, des peintures modernes en grand nombre, dont les auteurs sont toscans ou lucquois. Parmi ces derniers, on doit citer surtout Nocesi, qui traite les sujets mythologiques d'une manière qui n'est peut-être pas idéale et caractéristique, mais qui est aimable et gracieuse. Dans les sujets romantiques, il montre du talent pour le clair-obscur; son coloris a de la vigueur. Dans tout ce qu'il fait, on voit toujours régner une simplicité charmante. Je dois aussi nommer Michel Ridolfi. Cet artiste aimable et spirituel montre une très grande sympathie pour l'Allemagne ; cette circonstance pourrait peut-être me rendre partial à son égard; cependant, je ne crois pas l'être, et il ne suffit pas de dire que son caractère et ses manières sont ouvertes, prévenantes, cordiales, il faut aussi reconnaître son mérite d'artiste. En voyant l'enthousiasme et la vivacité avec laquelle il s'exprime sur les arts, on s'aperçoit, au premier abord, qu'il est

pénétré de son sujet, et qu'il a infiniment de talent. Il a maintenant à-peu-près trente-huit ans. Pendant qu'il faisait ses études à Rome, en 1813, il a cherché à se rapprocher des Allemands qui y étaient réunis alors, et surtout de Cornelius et d'Overbeck. C'est d'eux, peut-être, qu'il a appris à estimer les maîtres qui ont précédé Raphaël dans la carrière des arts; il a vu qu'ils avaient provoqué l'élan de ce dernier, et préparé l'époque la plus glorieuse de la peinture. Il est maître de la partie technique de l'art, et il en fait un usage facile.

J'ai vu de lui un portrait de femme dessiné avec une précision et un soin digne de Holbein; *la résurrection du Seigneur* est au contraire peinte avec une hardiesse qui ferait croire que l'artiste est un élève de Gros, tant il paraît viser à l'effet, et tant le faire dans ce tableau est large. Quand il peint des madones, il fait volontiers ses compositions dans le style des peintres du XIV[e] siècle. Il semble être remonté à des modèles plus anciens encore, quand il reçut du Grand-Duc la commande d'orner de tableaux la chapelle grecque de la villa Marlia près de Lucques.

L'ouvrage le plus important de cet artiste est un grand tableau auquel le duc a assigné une des plus belles pièces du château. Il représente la *première réunion des apôtres*, ayant saint Pierre à leur tête. Tout, dans ce tableau, n'est peut-être pas également digne d'éloges; mais il faut dire que, sous plusieurs rapports, il a cédé aux exigences ou aux insinuations des personnes qui voyaient naître cette importante production artistique; au reste, l'ensemble de l'ouvrage offre un bel effet dramatique, une pensée simple, il prouve que l'auteur est pleinement en possession de la faculté d'exprimer clairement les caractères des personnages, et qu'à l'étude de l'art classique, il joint un talent de peintre très distingué. C'est surtout la première esquisse qu'on admire le plus : on la trouve et plus simple et plus frappante d'effet que le grand tableau.

Dans l'été de 1836, on a vu de lui un grand tableau d'autel que le saint père fit exposer au palais du Vatican, et pour lequel il lui décerna deux médailles et une couronne. C'est une *Madone sur le trône avec saint Pierre et saint Benoît*, d'un côté et de l'autre *saint Paul et saint Grégoire*; *l'enfant Jésus* tient dans la

main une colombe, et un rayon, partant de la colombe, aboutit à la tête de saint Grégoire. Ce tableau a été très admiré, et le chevalier Gaspard Servi en a inséré l'éloge dans le *Giornale Tiberino*. En Allemagne, on rend aussi justice à Ridolfi. et il a été nommé membre de l'Académie de Dresde. Son amour pour l'art italien de l'époque des Médicis, et le respect qu'il porte aux monumens de ce temps, joints à son talent distingué, le rendent aussi singulièrement propre à restaurer les vieux tableaux. Il a restauré entre autres les fresques d'Aspertini, élève de Francia, dans une des chapelles latérales de l'église de Saint-Frediano à Lucques, et il l'a fait avec tant d'art que l'œil le plus exercé a peine à découvrir les places auxquelles il a touché. S'il a si bien réussi, c'est parce qu'il n'a rien ajouté à ce qui était conservé, qu'il a renouvelé entièrement le fond des endroits endommagés, et qu'il a cherché à faire ressembler les parties nouvelles à celles qui ont pu être conservées.

Cette méthode a ses difficultés; mais c'est le seul moyen de conserver à un ouvrage ancien le caractère qui lui est propre, tandis qu'on le dénature en ne laissant pas pures de toute retouche au moins quelques-unes des parties de la peinture ancienne. Ces ménagemens sont bien loin d'être gardés par la plupart des restaurateurs, et l'effet général du vieux tableau en est toujours changé ou au moins altéré : d'ailleurs, ces tableaux, ainsi repeints, sont sujets à pousser au noir.

Le respect qu'il porte à la peinture ancienne le rend bien digne du poste qu'il occupe, qui est celui de conservateur des beaux-arts, emploi qu'il a obtenu encore de la reine d'Étrurie.

TURIN.

Le nombre des jeunes gens qui se réunissent à l'académie de Turin n'est pas proportionné à la population de cette ville et à celle du pays; il est de quatre-vingts élèves, qui passent progressivement par toutes les classes qui composent l'académie, savoir : le dessin élémentaire, la peinture d'après le modèle vivant et le nu, la perspective, l'histoire, la mythologie, l'anatomie, et les ornemens. Il y a des concours annuels pour le dessin et la peinture qui n'ont lieu que pour les élèves de l'académie. Celui de ces élèves qui a le premier prix, est admis à jouir de la pension du gouvernement pour aller à Rome, et pour concourir au grand prix avec les artistes étrangers et ceux du pays.

On s'occupait en 1838 à réorganiser cet établissement sur de nouvelles bases.

GÊNES.

L'académie de Gênes a été fondée en 1751 par une société d'amis des arts. Cette société dirige l'académie et pourvoit à ses besoins. Un président, qui se renouvelle tous les ans entre les membres de la société, en est le chef et surveille l'administration de l'établissement. Le secrétaire de l'académie est perpétuel, et a la direction spéciale des études. Le président est actuellement le marquis Camille Pallavicini, et le secrétaire le marquis Marcel-Louis Durazzo.

La section de la peinture sous la direction du professeur Fontana compte vingt élèves; celle de sculpture sous M. Gaggini dix-huit; celle d'architecture sous M. Resasco quarante-cinq; celle des études élémentaires quatre-vingts; celle des ornemens sous M. Canzio soixante; celle de gravure sous M. Granara six. De sorte que le nombre des élèves monte à plus de deux cents.

MILAN.

Albertoli.
Amati.
Anderloni.
Appiani.
Aquisto.
Ariente.
Azeglio.
Bellosio.
Bisi (Joseph).
Bossi.
Cacciatore.
Cumoli.
Demin (Jean).
Diotti.
Durelli.
Gazotto.
Guelfi.
Hayez (François).
Londonio.
Manfredini.
Marchesi.
Migliara.
Moglié.
Molteni.
Monti, de Ravenne.
Monti, de Milan.
Monti (Claudio).
Narducci.
Palaggi (Pelagio).
Penuti (Joseph).
Pizzi.
Poggi.
Putinati.
Rusca.
Sabatelli.
Sala.
Sangiorgio.
Santi.
Sogni.
Sumaini.

ARTICLE V.

MILAN.

I.

OBSERVATIONS GENERALES.

On connaît peu jusqu'ici dans le nord de l'Italie l'activité que les arts déploient de l'autre côté des Alpes. Cette ignorance des efforts et des succès qui ont lieu dans un psys voisin m'étonnerait beaucoup plus qu'elle ne le fait, si je n'avais eu l'occasion de voir combien partout il y a de gens qui, en fait d'arts, ne savent pas même ce qui se passe chez eux. J'ai vu cela à Munich, à Berlin et ailleurs, et rien n'est plus naturel; le goût des arts n'est pas un devoir, une vertu ni une preuve d'esprit. Si cet amour prouve quelque chose, ce n'est tout au plus que de la délicatesse, du tact et du goût, encore faut-il pour cela que cet amour soit vrai, ce qui n'est pas commun. Il est même juste de dire que beaucoup de personnes possèdent ces qualités sans avoir jamais fait attention aux peintures; gardons-nous d'attacher trop d'importance à ce qui est l'objet de notre prédilection !... En Italie, l'ignorance de ce qui se passe à Munich ne trouve pas sa source dans l'indifférence, mais bien dans une certaine préoccupation des succes du passé et dans une opinion, qui est peut-être un peu moins fondée en raison quoiqu'elle soit concevsble aussi, savoir : que l'Italie sous le rapport des arts n'aura jamais de rivale et qu'elle peut se rire des efforts des autres pays. Une ville qui a possédé Leonard de Vinci et ses élèves Melzi, Marco d'Oggione, Cesar de Sesto, Salaino, Solari, le divin Bernardino Luini et Gaudenzio Ferrari qui était doué de tant de force et de vigueur,

une ville comme Milan peut bien vouloir vivre de souvenirs et être fière du passé. Il est certain que les Italiens auraient tort de vouloir apprendre des Allemands ce que ceux-ci n'ont, au fait, acquis qu'en Italie (de leurs pères et non d'eux), mais il faudrait qu'ils se décidassent à un violent mouvement rétrograde sur eux-mêmes, afin qu'en suivant la route que la peinture à parcourue au xve siècle, il arrivassent au caractère de peinture propre à l'époque de Léon X et de Jules II ; il faudrait qu'ils prissent à tâche de faire revivre cette époque. Les Allemands n'ont pas cherché autre chose, et c'est à cette direction qu'ils doivent leurs immenses succès. Les Milanais ne seraient pas peu étonnés si, allant à Munich, dans la chapelle de tous les saints, ils reconnaissaient l'analogie la plus frappante entre Hels et Luini, tandis que chez eux, l'art passe de la tragédie au romantisme sous les ailes protectrices des voisins de France, ou qu'on prend pour modèle l'antique et Herculanum.

II.

ACADÉMIE.

L'Académie compte un grand nombre d'élèves. Il y en a à-peu-près quatre-vingts à la section de sculpture, où l'on apprend aussi à dessiner le nu ; il y en a, à celle de peinture, sous Sabatelli, près de quatre-vingts ; à celle des ornemens, sous Albertoli, de trois à quatre cents ; à celle d'architecture, sous Amati, près de cinquante, et à celle des élémens de l'art, près de deux cents. Il existe encore une section de perspective sous Durelli, et une autre de gravure sous Anderloni.

Le chevalier Londonio est directeur de l'Académie. Parmi ceux des élèves de l'Académie qui fréquentent les classes des ornemens, il y en a beaucoup qui se destinent à quelques-uns des métiers auxquels les arts se lient par un côté quelconque.

III.

PEINTRES HISTORIQUES.*

Appiani qui mourut, je crois, en 1817, et Bossi peu d'années avant, ont continué l'art à Milan de la même façon que Camuccini l'avait fait à Rome et Benvenuti à Florence. Ce sont autant d'enfans et de petits enfans des Batoni, Angelica et Carlo Maratti, à qui la révolution française et l'empire ont dévoilé et enseigné les principes de l'art qui caractérisent cette dernière époque.

Parmi les ouvrages d'Appiani, les plus importans sont ceux qui se voient au palais impérial à Milan : ce sont les fresques représentant *les fastes de Napoléon.* Je ne les ai pas vus; mais on m'en a fait l'éloge.

On m'a vanté aussi des fresques de lui, représentant les quatre évangélistes et d'autres sujets religieux, sans que je puisse me rappeler où l'on m'a dit que se trouvent ces peintures.

Bossi est cité ici parmi les peintres d'histoire qui se sont fait un nom. J'ai vu de lui, dans la maison du duc Melzi, une grande composition, sujet antique, draperies grecques, beaucoup de figures à poses républicaines, dignes et calmes avec intention. Le sujet est *Œdipe qui se rend en exil.* Ce tableau m'a rappelé l'époque et l'école de David et plusieurs de ses élèves, entre autres Fabre. Le carton de ce tableau se trouve à la bibliothèque Ambrosiana.

Le professeur Sabatelli est à la tête de la section de la peinture à l'académie de Milan, il a plusieurs élèves dont quelques-uns me semblent annoncer d'heureuses dispositions, et surtout Joseph Penuti pour le portrait. Je ne connais qu'un seul ouvrage de Sabatelli, et ce n'est pas sur celui-là que j'aimerais à juger l'artiste, il représente *Jésus bénissant les enfans;* mais il existe de lui beaucoup

* Février 1837.

d'autres ouvrages importans; je regrette de ne pas avoir eu l'occasion d'en juger par moi-même, ce sont : *l'Olympe* et des *sujets de l'Iliade* qu'il a exécutés à fresque dans le palais Pitti, des sujets religieux à l'église de Sainte-Croix à Florence, et d'autres travaux chez le marquis Serbelloni, chez la marquise Busca, et dans la maison Arconati. Il a fait aussi un grand tableau à l'huile pour M. Annoni à Arezzo. J'ai entendu citer sa *peste de Milan*, comme donnant la mesure de son talent. Il en existe une gravure.

Lorsque, il y a seize ans, à mon passage par Milan, je m'arrêtai quelques jours dans cette ville, j'y trouvai Palaggi (Pelagio) occupant un atelier élégant et grandiose, et tenant en ses mains le sceptre des arts. C'est un artiste justement célèbre. Je ne saurais décider si la hauteur à laquelle il se voyait placé, dominait la mode, ou si c'est la mode qui l'avait influencé. Pendant mon dernier séjour à Milan, en 1837, il était absent de cette ville, et il se trouvait alors à Turin. De tous ses ouvages je ne connais que celui qui se trouve chez M. de Seiferheld, *Coriolan devant les portes de Rome*, composition qui, quant aux formes extérieures et aux poses, participe du style de David et de Camuccini ; le coloris en est suave, l'effet satisfaisant.

Hayez (François), de Venise, paraît tout au plus âgé de 50 ans. On m'a dit qu'il doit en très grande partie son éducation d'artiste à Canova. La nature du talent qui distingue ce peintre célèbre montre, ce me semble, quelque analogie avec Tiepolo, plus une délicatesse de touche, de teinte et de sentiment que celui-ci n'avait pas au même degré, et moins l'abus de la facilité qui nous fait paraître Tiepolo dans beaucoup de ses ouvrages plus audacieux qu'heureux. Une couleur suave, une lumière douce, beaucoup de demi-teintes, une touche large et hardie, des poses vives, *mosse feraci*, beaucoup de mouvement, les figures longues, les têtes fort petites par rapport au corps : voici les qualités qui, peut-être, ont fait naître dans mon esprit ce rapprochement, que du reste je ne présente pas comme un jugement absolu. En considérant le degré d'estime dont jouissent les travaux de Hayez et le peu d'admiration que le public accorde maintenant aux vieilles toiles dont Tiepolo a enrichi le monde, on sera tenté de

croire que cette comparaison est une injure faite à Hayez, mais il faut faire la part des atmosphères morales au milieu desquelles ces deux talens ont reçu leur développement. Hayez est né des exigences et du goût de notre époque, comme Tiepolo était un enfant de la sienne; celui-ci a eu aussi son temps de célébrité, mais ce temps n'a pas duré.

Si cette opinion peut paraître injuste aux amis de M. Hayez, je serais en même temps bien malheureux et bien maladroit, car moi aussi j'admire son talent, et je me trouve sous le charme de sa verve romantique.

C'est le 8 mars 1837 que j'ai visité l'atelier de M. Hayez avec un intérêt qui allait croissant à mesure que je m'identifiais avec la nature de son talent si original, si piquant, si parfaitement conforme au goût de notre époque.

Il vient de commencer une immense composition (vingt-quatre pieds de long sur dix-sept de haut), représentant *une masse de peuple devant Jérusalem*, altérée de soif, et trouvant un peu d'eau à la fontaine de Siloé. On voit sur le haut d'un rocher Pierre l'hermite, dont la présence ici indique la première croisade.

Dans un petit tableau achevé (deux pieds et demi de long sur un et demi de haut), j'ai cru reconnaître quelque analogie avec Scheffer. Nous avons encore retrouvé cette même analogie plus tard et ailleurs. Ce charmant tableau représente *le Doge Toscari* à qui les inquisiteurs annoncent sa déchéance; il est du prix de soixante louis et ne tardera pas j'en suis sûr à être enlevé.

Marie-Thérèse présente son fils aux Hongrois (dix pieds sur sept, les figures un tiers de grandeur naturelle); tel est le sujet d'un tableau qui est encore fort peu avancé et qui, peut-être plus que tous ceux que je connais de Hayez, se rapproche de Tiepolo; c'est même probablement celui-ci qui a décidé ce rapprochement, dû en partie aux costumes.

Raphaël devant son tableau de la madone de saint Sixte; deux tiers de corps, grandeur naturelle; cet ouvrage n'était pas achevé.

Jeanne de Naples accusée par les Hongrois de la mort de son mari (sept pieds sur cinq, les figures un tiers de grandeur naturelle); ce tableau est d'un effet éminemment agréable.

M. de Seiferbeld, négociant de Milan, possède un beau tableau de Hayez représentant *Marie Stuart au moment de monter sur l'échafaud ;* cependant c'est dans ce tableau que j'ai trouvé surtout que les figures étaient trop longues et les têtes trop petites. C'est une très riche composition et d'un effet éminemment satisfaisant; les figures sont de demi-grandeur naturelle.

M. Cavezzali possède un autre tableau charmant de ce même artiste, représentant une scène tirée d'un roman de Grossi, *Marco Visconti.* L'héroïne du roman se voit sur ce tableau, enlevée et évanouie. C'est romantique, c'est fort près du genre, mais c'est saisissant et plein de charme.

J'ai vu dans l'atelier de M. Hayez une académie qu'il avait faite quand il était jeune, et qui m'avait l'air de s'être échappée du Luxembourg. *Un héros nu* avec son casque en tête, gravit un rocher que frappent des vagues furieuses. Quel bonheur que M. Hayez n'ait pas suivi ce héros classique et ait renoncé à grimper avec lui! il a changé de direction, et je crois que nous pouvons en féliciter et l'artiste et le public.

Je ne puis encore me séparer de lui, je voudrais mieux le caractériser, mieux exprimer l'effet qu'ont produit sur moi ses ouvrages. Il y a du Ari Scheffer en lui, mais celui-ci est plus près de Rembrandt, l'autre du Tintoretto; et cela s'explique par l'origine de chacun. Dans une ébauche que j'ai vue à l'atelier de Hayez (*saint Timidio baptisant le peuple*), la composition et la couleur ont tant d'analogie avec Tintoretto ou avec Paul Veronese, qu'on pourrait s'y méprendre si la *patina* s'y trouvait.

Je vais résumer en peu de mots l'impression que m'a faite son talent. Hayez est plein d'esprit, de goût et de verve. Il a une grande facilité. Dans sa couleur suave, il y a du charme et du prestige. Sa tendance l'éloigne de l'épopée; mais elle le place sur le terrain de la sensibilité et des émotions vraies. Il est romantique, il est de notre siècle, il est à la mode, il charme, il touche, il s'adresse en même temps au goût et aux émotions de l'âme.

Le peintre Wauters, de Bruxelles, dont je ne connais le talent et la direction que par une eau forte, m'a paru offrir une telle analogie avec Hayez, que j'a-

vais pris la composition du peintre belge pour un ouvrage du premier. Le sujet de cette composition est tiré de l'histoire de *Marie de Brabant*, et la gravure à l'eau-forte se voit dans le compte rendu du salon de Bruxelles de l'année 1836.

Combien sont donc différentes les manières de saisir les objets, de sentir, de procéder dans les arts, d'exprimer les pensées et les émotions! Entre Henri Hess et Hayez, entre Luini et Tiepolo, il existe des divergences que l'esprit ne peut ni comprendre ni mesurer.

Sogni, maintenant professeur à Bologne, a peint, pour M. Cavezzali, *un triomphe* après une victoire que les Milanais ont remportée sur Frédéric Barberousse. Ce sujet a été, à ce qu'on m'a dit, plusieurs fois répété par d'autres artistes. Ce peintre a vécu long-temps à Rome.

Molteni est un peintre de portrait habile et renommé. J'ai vu, dans son atelier, les portraits *de l'empereur actuel Ferdinand*, *du prince de Metternich et du comte Kolowrat*, que j'ai trouvés fort ressemblans. Il a chez lui une étude faite, d'après *un petit ramoneur*, qui est saisie avec esprit et peinte avec art.

Bellosio peint à fresque avec facilité. Il a été chargé, par le roi de Sardaigne, de beaucoup de travaux importans. Le plafond de la grande salle du *Casino nobile* a été peint par lui; il représente *la danse des étoiles autour de l'amour*, *de la lumière et de l'harmonie :* les étoiles sont personnifiées. Je ne sais si mes lecteurs approuvent le sujet. A Racconigi, il a peint, pour le roi de Sardaigne, *une course de chevaux montés par des hommes nus :* sujet grec. Il a exécuté aussi des sujets sacrés, ainsi que des *traits de la vie de Napoléon.*

On m'a cité encore, parmi les peintres d'histoire, Ariente, élève de l'Académie, Poggi, Narducci et Sala, mort très jeune en 1835, et dont il existe des fresques à l'église de Saint-Nazard, à Milan, aux Dômes de Vigevano et de Novare, ainsi qu'à Raconigi. Dans le palais du roi de Sardaigne, on voit de lui des tableaux d'histoire à l'huile : *l'arrestation de Barnabo Visconti*, *la mort de Socrate*, *une bataille* et un quatrième sujet historique.

On m'a cité à Venise, comme appartenant à Milan, Jean Demin, dont j'ai vu, dans la première ville, un des premiers ouvrages de sa jeunesse, qu'il a envoyé

de Rome à l'Académie : c'est *Hercule, entre Minerve et Vénus*, incertain sur la route qu'il doit suivre. J'ai vu chez le comte de Papadopoli, des fresques de lui qui, dans plusieurs de leurs parties, ont satisfait mon goût. Le peintre Senti, qui m'a vanté son talent, m'a cité de lui les ouvrages qui suivent : des fresques dans la maison Mansoni, à Bellune, dont il a achevé quelques-unes et dont les autres sont sur le point d'être terminées; des travaux considérables dans la maison Pappafava, à Padoue; à Milan, des *scènes de la vie de Napoléon*, pour une dame étrangère; *l'apothéose de Rossini*, dans la maison Trévèse à Padoue; *l'apothéose de Canova*, dans la maison Crescini, de la même ville; un plafond, dans la maison Bojani, également à Padoue. La direction de cet artiste est, à ce qu'on m'a dit, le fruit des exemples et des préceptes de Camuccini. On cite, comme un élève distingué de Demin, un jeune peintre, Gazotto, qui montre surtout une habileté peu commune dans ses dessins à la plume.

IV.

PAYSAGE ET GENRE.

Le marquis Azeglio, Piémontais, obtient à Milan, comme paysagiste, les suffrages les plus flatteurs. J'ai vu, dans son atelier, deux grands paysages qui lui ont été commandés par son souverain; j'en ai vu un autre chez le graveur Toschi, à Parme, auquel je reconnais plus de mérite qu'aux deux autres.

Migliara était très distingué comme peintre d'architecture et d'intérieurs. Je l'ai vu à Milan. Il est mort depuis.

On cite encore, parmi les paysagistes, Joseph Bisi.

V.

SCULPTURE.

Milan a toujours été riche en sculpteurs, ainsi que le prouvent les huit cents statues du Dôme *. Parmi ceux qui sont maintenant les plus célèbres, je dois nommer avant tout Marchesi et Monti. Putinati est fort habile pour saisir, dans de petites figures, la physionomie et la tournure, et pour les rendre d'une manière caractéristique.

Nous allons nous arrêter un instant à l'Arc-de-la-Paix, pour pouvoir en même temps retracer l'activité et la direction de tous les sculpteurs de Milan; ce monument étant l'ouvrage de la plupart de ceux qui se trouvent réunis dans cette ville. On y travaille depuis Napoléon, et alors cela devait être un arc de triomphe; maintenant c'est devenu un arc de la paix, et il a subi, dans plusieurs de ses bas-reliefs, les changemens que les temps ont dictés. Je ne sais si c'est avec l'arc de Constantin ou avec un autre qu'il a le plus de ressemblance, mais il me semble certain que les ruines de Rome ont inspiré l'architecte qui a été chargé de cet important travail : c'est le marquis Cagnola. Au reste, il serait assez difficile de faire un arc de triomphe qui ne ressemblât pas à un monument de l'antiquité.

L'ouvrage est sur le point d'être terminé, et il présente l'aspect le plus imposant : je regrette seulement que les *quatre fleuves* qui couronnent l'architecture soient si grands. De tous les bas-reliefs, celui qui m'a frappé le plus, et que je trouve de l'effet le plus saisissant, le plus grandiose, c'est celui de M. Marchesi, représentant *la bataille de Leipzig*. Je n'ai pas cherché à com-

* Je ne les ai pas comptées.

prendre le sens des allégories que cette composition semble renfermer; je me suis contenté de l'impression que j'en recevais, et elle vivra dans mon souvenir. J'ai admiré aussi la frise qui fait le tour du monument, et les chevaux de bronze qui en couronnent le haut.

On m'a nommé, parmi les sculpteurs qui ont pris part à ce bel ouvrage : MM. Marchesi; Cacciatore; Monti, de Ravenne; Monti, de Milan; Monti (Claudio); Sangiorgio, l'auteur *des chevaux de bronze;* Pizzi; Aquisto; Cumoli; Manfredini; Sumaini; Guelfi; Rusca; Marchesi (Louis). Moglié a dirigé les ornemens.

J'ai visité l'atelier du chevalier Marchesi, et j'en ai admiré la magnificence. Ce sculpteur, dont les Milanais sont fiers à juste titre, a eu le malheur, il y a peu d'années, de voir son atelier réduit en cendres par un incendie. Une souscription presque spontanée l'a remis en possession d'un atelier plus beau que celui qu'il a perdu; on voit maintenant au milieu un groupe imposant, haut de douze pieds, que la reconnaissance lui a fait entreprendre, et qu'il destine à la ville de Milan : c'est *Hercule et Alceste.*

Parmi les grands ouvrages commencés que j'ai vu dans cet atelier, je citerai les plus importans :

La statue du physicien Volta, haute de douze pieds, pour Como.

François II, haut de douze pieds, pour Gratz en Styrie.

Charles Emmanuel III (quatorze pieds), pour Novare.

Beccaria, pour le grand escalier de la Brera (dix pieds).

Göthe.

Uue *Vénus et l'Amour*, dont je n'ai pas été complètement satisfait.

Une descente de croix, pour l'église de Saronno; bas-relief dont les figures sont de grandeur naturelle, et dont la composition m'eût paru tout-à-fait heureuse, si je n'avais trouvé les figures un peu trop resserrées dans l'espace qui les contient.

J'ai vu encore, dans le même atelier, une charmante *Psyché*, appartenant à M. de Rothschild, et plusieurs bustes.

BERGAME.

Le comte Jacob Carrara, de Bergame, a laissé en mourant (1797), pour la fondation d'une académie des arts, toute sa fortune, consistant dans une précieuse collection de tableaux et plusieurs capitaux, dont le montant, y compris les donations et legs qui y ont été ajoutés plus tard, forme maintenant un total de 350,000 *lire austriache*, ou à-peu-près 84,584 thaler de Prusse*. Conformément à sa disposition testamentaire, il a été formé une commission qui se compose de sept membres institués à vie, et qui, après chaque décès, se complètent par leur propre choix. Ils ont maintenant, pour président, le comte Venceslas Albani. L'enseignement est dirigé par le professeur Diotti de Casalmagiore, qui est connu par plusieurs ouvrages importans, entre autres par ses fresques du dôme de Crémone. On cite, parmi ces dernières, *une ascension*, où l'artiste a eu l'idée de supprimer tout-à-fait la figure du Christ, et où l'on aperçoit seulement l'empreinte de ses pieds sur le sable.

La classe de peinture compte maintenant, à Bergame, quarante-cinq élèves, celle d'architecture, cinquante.

* Environ 330,000 francs.

VENISE.

Borsato (Joseph).
Cipriani (Galgano).
Dusi.
Gregoletti (Michel Ange).
Lasari.
Latanzio-Quarena.
Liparini.
Malatesti (Adeodato).
Orsi (Tranquillo).
Prepiani.
Puliti (Odorico).
Sandomenighi (Luigi).
Santi.
Schiavoni, père.
Schiavoni, fils (Felix et Joseph).
Servi.
Signaroli.

ARTICLE VI.

VENISE.*

I.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES.

Avant de me livrer à l'examen de l'art moderne à Venise, je voudrais tourner mes regards vers son ancienne gloire, mais la seule énumération des grands peintres dont la renommée appartient à Venise et aux contrées environnantes, nous prendrait plus de place et de temps que nous n'en pouvons consacrer au passé. On pourrait citer des centaines de noms, et on n'aurait pas fini, car dès le xve siècle, Vérone, Padoue, Conégliano, Trévise, Bassano, presque chaque ville entre l'Adige et les Alpes, a eu ses grands artistes. Disons cependant que les natures artistiques les plus énergiques et les plus nobles étaient Pordenone, Giorgione et Sebastian del Piombo. Si l'école vénitienne du xvie siècle avait pris pour modèle ces trois grands maîtres, on n'aurait pas connu les écarts des Tintoretto, des Luca Giordano et de beaucoup d'*ingegni feraci* qui les ont suivis et dont quelques-uns valaient moins qu'eux. Le peintre le plus habile était Titien ; il a mené l'art, sous le rapport de la facilité de la touche et du prestige de la couleur, jusqu'à la limite extrême qu'on ne dépasse pas sans danger et que malheureusement tant de peintres de tous les pays ont dépassée.

* Mars 1837.

Les dernières années du XVIII[e] siècle virent arriver le terme de la carrière de Signaroli, qui n'avait rien de commun avec Pordenone et Sebastian del Piombo, mais dont les ouvrages n'en ressemblent que davantage à ceux de madame Lebrun. On conserve de lui à l'académie (et on le fait sans doute par des considérations tout-à-fait étrangères aux arts), un tableau qui représente *Jacob devant Rachel expirante* : l'expression de la figure du premier est surtout fort désagréable. On a peine à concevoir comment, dans un sujet pareil, les personnages peuvent rappeler en même temps le peuple berger des Boucher et des Vateau, et le salon de madame de Pompadour. La chose paraît difficile, cependant dans ce tableau cela existe. J'ai entendu faire l'éloge d'un tableau de ce maître qui se trouve à l'oratoire de l'église de Saint-Philippe Néri, et qui représente *une sainte famille*. Il avait beaucoup d'élèves ; Latanzio Quarena et Prepiani sont de ce nombre.

II.

L'ACADÉMIE.

L'académie des beaux-arts se trouve sous la direction d'Antonio Diedo, noble vénitien, secrétaire et vice-président ; la dignité de président est restée vacante depuis la mort du célèbre Cicognara. *

La section de la sculpture sous le professeur Luigi Sandomenighi compte à-peu-près quinze élèves ; celle d'architecture sous Lasari vingt-cinq ; celle de peinture sous Odorico Puliti cinquante ; celle des études élémentaires sous Liparini soixante-dix ; celle de gravure sous Galgano Cipriani cinq ; celle des ornemens sous Joseph Borsato cent quarante ; la perspective sous Tranquillo Orsi huit ; si bien que le nombre des élèves de l'académie s'élève à plus de trois cents.

* Auteur de l'histoire de la sculpture.

Milan, Bergame, Parme et Venise nous prouvent que, sous le rapport des arts, les institutions d'enseignemens en Italie, bien loin de rester en arrière de celles de l'Allemagne, les surpassent en nombre et offrent comparativement à plus d'individus, les moyens de se vouer aux arts. Les notices ultérieures sur les autres villes d'Italie nous fourniront sans doute des preuves nouvelles à l'appui de cette observation.

III.

PEINTRES HISTORIQUES. *

On m'a cité comme les plus habiles peintres de Venise: Odorico Puliti, Borsato, Dusi maintenant à Munich, Gregoletti, Liparini, Malatesti, Santi, Schiavoni, et ses deux fils Félix et Joseph.

Puliti a déjà exécuté beaucoup de fresques et de grands tableaux. A Venise, tout le monde, sans en excepter les jeunes artistes, lui accorde le premier rang parmi les peintres vivans de son pays. Il était indisposé pendant tout le temps que j'ai passé dans cette ville; je regrette de n'avoir pas fait connaissance avec lui et de n'avoir pu le visiter dans son atelier. Le seul ouvrage que je connaisse de lui est un tableau d'autel à l'église de Saint-Luc, représentant *un évêque* et deux autres figures. Dans ce tableau Puliti montre de l'analogie avec le peintre Florentin Benvenuti.

Borsato est très distingué dans la partie des ornemens. J'ai vu des preuves de son habileté dans ce genre dans la maison Papadopoli.

Dusi qui est maintenant à Munich et qui, à ce qu'on m'a dit, y est principalement occupé de portraits, a déjà aussi exécuté des travaux plus importans.

Gregoletti (Michel Ange) qui ne paraît pas avoir plus de 30 ans, jouit déjà

* Mars 1837.

d'une certaine renommée. J'ai vu dans son atelier deux grands tableaux d'autel, qui n'étaient que commencés et dont l'un surtout, pour peu qu'il réussisse aussi bien que l'esquisse qui se trouve également dans son atelier, le placera très haut dans l'opinion publique ; c'est *sainte Anne avec Marie enfant*, *saint Joachim* et d'autres figures. Ce tableau a à-peu-près dix-huit pieds de haut sur dix de large, et il est destiné pour l'église de Saint-Antoine à Trieste, pour laquelle d'autres grands tableaux ont encore été commandés à Puliti, Liparini, Giovanni Schiavoni, et deux artistes allemands. Le second tableau est destiné à la cathédrale d'Erlau ; il représente *saint Michel terrassant le Diable*. Le nombre des portraits que Gregoletti a faits est très grand. Il m'a cité encore parmi ses ouvrages les tableaux suivans :

Herminie pensant les blessures de Tancrède, sujet tiré du Tasse ; ce fut son premier tableau, qu'il fit en 1828. Il a fait ensuite *Jupiter caressant l'Amour*, et une scène tirée des *fiancés* de Manzoni : c'est celle où Lucie est prosternée aux pieds de l'Inconnu et lui demande la liberté. Est venu après : *l'adoration des mages*, pour l'église de Saint-François *de la Vigna* ; et enfin une autre scène du Tasse : *Herminie se précipitant de son cheval pour secourir Tancrède*.

Il fut ensuite occupé de lithographies pendant quatre ans ; ce n'est que depuis peu qu'il a repris sa palette, et qu'il se livre avec joie à un genre de travail qui est plus conforme à son talent et à ses goûts.

Liparini ne peut guère avoir plus de trente ans ; j'ai vu, dans son atelier, plusieurs de ses tableaux non achevés, qui tous prouvent une grande habileté de pinceau et un sentiment juste de la couleur. Les portraits d'*une dame* et d'*un jeune artiste*, qui tous deux étaient présens, m'ont paru d'un beau coloris et pleins de vie : le premier, cependant, n'était encore qu'ébauché. J'ai trouvé aussi très beau un tableau représentant *une scène de la guerre d'émancipation des Grecs* : une riche composition, de magnifiques costumes, des figures martiales, de belles femmes ; le sujet et l'exécution font de ce tableau une production romantique qui s'adresse au goût du jour et à l'opinion.

Son *Caïn*, poursuivi par la vengeance céleste et fuyant avec sa femme et son

enfant, m'a moins satisfait, quoiqu'il faille dire que la tête de Caïn est peinte avec une grande habileté. Dans ce tableau, Liparini montre de l'analogie avec Luca Giordano. Ses tableaux sont très empâtés. Il lui faut éviter avec soin d'employer des couleurs et une méthode de peindre qui exposent les tableaux à pousser au noir. Je ne sais si ce danger existe plus particulièrement pour lui, mais à Venise, où l'on voit tant de tableanx devenus noirs, on est plus accessible à cette crainte qu'ailleurs. D'ailleurs, c'est peut-être l'analogie que j'ai cru découvrir entre son Caïn et quelques-uns des ouvrages de Luca Giorgano, qui a produit en moi cette impression.

J'ai entendu beaucoup vanter son tableau représentant *Marino Faliero mené au supplice*. A tout prendre, cet artiste fait naître, par son talent et par toute sa personne, des impressions agréables : il occupe une place distinguée parmi ses contemporains d'Italie.

Malatesti (Adeodato), de Milan, ne peut également avoir plus de trente ans. J'ai trouvé en lui ce que j'avais en vain cherché jusqu'alors : une heureuse tendance vers ce qne l'art ancien de Venise fournit de meilleurs exemples, vers le coloris chaud des Titien, Giorgione, Palma, Bonifazio. Il ne dédaigne pas non plus de prendre conseil de la nature, et, en l'étndiant avec amour, il s'humilie devant elle. Dans ces deux sonrces si riches, la nature et les anciens peintres, tout artiste peut puiser ici des trésors, pour peu que Dieu ne l'ait pas fait de glace, et c'est avec plaisir que je m'abandonne à l'espoir que Malatesti restera dans la route où il s'est engagé. J'ai vu, dans son atelier, *le martyre de saint Bartholomée*, qu'il a exécuté pour Fanano, et je trouve ce tableau, sous le rapport de la couleur, chaud et d'un effet agréable comme un Bonifazio ; j'en ai été aussi parfaitement satisfait sous le rapport dc la composition. J'ai trouvé moins important, et d'un effet moins satisfaisant, son tableau *de saint André*, bien qu'on y découvre cependant le desir de se rapprocber de la nature ; le modelé en est précis et ferme. Dans ce dernier tableau, la tête était seule achevée ; je l'ai tronvée admirablement bien peinte et d'un coloris véritablement vénitien. Malatesti, quand il ébauche, empâte avec des tons froids ; à mesure qu'il

avance, il passe avec des glacis et des teintes chaudes sur les clairs froids et crus, et sur les teintes grises qui forment le ton primitif de ses tableaux. Sa *fuite en Egypte* m'a paru moins empreinte du caractère vénitien, et, pour cela même, elle m'a moins satisfait. A tout prendre, Malatesti est en bon chemin d'acquérir de la gloire et de faire honneur à sa ville natale.

Santi, âgé de quarante-huit ans, s'est occupé autrefois beaucoup de restauration de tableaux; depuis un certain nombre d'années, il consacre son talent à de grandes peintures à fresque dont il ne cesse de recevoir des commandes. Son plafond de l'église de *Saint-Luc*, représentant ce même saint dans une gloire avec saint Benoît et Paternianus, est une composition riche de figures d'un genre qui est, en quelque sorte, la conséquence et la continuation de la direction qu'ont suivie les Batoni, Camuccini, Benvenuti, et qui, par conséquent, a son genre de mérite. Plusieurs de ses ouvrages ont été faits en très peu de temps.

D'après une liste qu'il m'a fournie lui-même, il aurait exécuté des ouvrages importans, à fresque et à l'huile, dans vingt-cinq églises, édifices publiques ou particuliers, sur les plafonds ou sur les murs.

Schiavoni père et ses deux fils occupent, dans leur ville natale, une place distinguée parmi les peintres modernes. Je n'ai pas vu leurs ouvrages. Joseph est celui des deux frères qui, d'après ce qu'on m'en a dit, montre l'imagination la plus vive; chez Félix et chez le père, ce sont l'expression douce et la couleur suave qui dominent.

Servi, qui se trouve maintenant à Milan, est aussi compté parmi les peintres de Venise.

A la vue de tout ce qui a été nouvellement produit dans les arts en Italie, c'est toujours la même idée qui me préoccupe : « Quel dommage que tous ces « artistes n'aient pas eu d'enfance, qu'on les ait dispensé des langes et des li- « sières. La route que l'art a suivi en Italie, et qui a amené le siècle de Léon X, « ne manquerait pas de conduire aussi chaque peintre vers la grandeur et la

« vérité, pour peu que la modestie ne l'abandonnât pas. Un Vénitien devrait « commencer par Bellini et Basaiti, et non par le Saint-Marc du Tintoret, par « David, ou par le Laocoon et les Niobides. »

Ce ne sont pas les occasions de se distinguer qui manquent ici aux artistes; rien ne le prouve mieux que le nombre des travaux qui ont été confiés à Santi, et qu'il a exécutés dans les dix dernières années; plusieurs autres artistes, comme nous venons de le voir, reçoivent d'importantes commandes.





TABLE

DES ARTISTES CITÉS DANS LE SECOND VOLUME.

NOTA. Les noms des peintres et artistes anciens sont précédés d'une étoile (*).

Les noms des peintres et autres artistes modernes n'ont pas d'étoiles.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

L.

M

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

Z.

TABLE DES MATIÈRES

DU SECOND VOLUME.

ERRATA.

Page 55. — C'est par erreur que les *Notices historiques servant d'explication pour les fresques des Arcades*, sont placées à la suite des Nibelungen; leur véritable place est après la notice sur Eschenbach, à la page 92.

Page	78,	*ligne*	14,	*au lieu de*	des Walther.	*lisez*	de Walther.
—	96,	—	22,	—	Shadow.	—	Schadow.
—	87,	—	20.	—	Wrede, Ritsch.	—	Wredow, Ritschel.
—	100,	—	9,	—	gravure.	—	lithographie.
—	104,	—	5,	*en remontant.*	Girgense.	—	Gergents.
—	105,	—	8,	*en remontant.*	Manten.	—	Monten.
—	107,	—	1,	—	Incurables.	—	Incunables.
—	117,	—	7,	*en remontant*	Hittensperger.	—	Hiltensperger.
—	118,	—	5,	*en remontant.*	*Id.*	—	*Id.*
—	120,	—	3,	—	et des ancêtres.	—	et de ceux des ancêtres.
—	143,	—	9,	—	Neer.	—	Neher.
—	144,	—	9,	*en remontant.*	Schlehen.	—	Schilgen.
—	*id.*	—	8,	*en remontant.*	Hallensperger	—	Hiltensperger.
—	196,	—	7,	*en remontant.*	déja éveillé.	—	déja alors éveillé.
—	229,	—	9,	—	Hamson.	—	Hanson.
—	284,	—	12,	—	Jasebucher.	—	Jahrbücher.
—	311,	*Titre courant*		—	Seinsheim.	—	Schwindt.
—	312,	—	8,	—	Senshcim.	—	Seinsheim.
—	332,	—	5,	*en remontant.*	pan.	—	plan.
—	338,	—	8,	—	au-dessous.	—	au dessus.
—	338,	—	8,	—	Heilein.	—	Heinlein.
—	341,	—	7,	—	Zuaglio.	—	Quaglio.
—	348,	—	8,	*en remontant.*	Kroch.	—	Koch.
—	355,	*Pagination.*		—	335.	—	355.
—	355,	—	8,	*en remontant.*	de Juillet.	—	de Juillet 1835.
—	367,	—	4,	—	que la direction.	—	de la direction
—	370,	—	16,	—	Kitchmayer.	—	Karchmayer.
—	371,	*Titre courant.*		—	Konig.	—	König.
—	*id.*	—	2,	—	Konig.	—	König.
—	373,	—	7,	*en remontant.*	Petzel.	—	Petzl.
—	374,	—	11,	*en remontant.*	en 1825.	—	1835.
—	417,	—	10,	—	Winter-balder.	—	Winter-halter
—	421,	—	12,	*en remontant.*	Heimling.	—	Hemmeling.
—	494,	—	9,	*en remontant.*	a tempori.	—	a tempera.
—	503,	—	13,	*en remontant.*	Ognani.	—	Cignani.
—	505,	—	12,	*en remontant.*	Laufranco.	—	Lanfranco.
—	518,	—	5,	*en remontant.*	Vilkie.	—	Wilkie.
—	520,	—	1,	—	d'Attone.	—	d'Altona.
—	521,	—	1,	—	Kock.	—	Koch.
—	*id.*	—	15,	—	nous n'en n'aurions	—	nous n'en aurions.
—	541,	—	5,	*en rem., ajoutez :*	Schaller (Edouard). Schaller, sculpteur.		
—	557,	—	5,	*en remontant.*	hors ligne.	—	hors de ligne.
—	573,	—	11,	—	Buemann.	—	Buemann.
—	657,	—	9,	—	Giorgano.	—	Giordano.






P. CICCIOR
LEGAT
DI LIB
VIA DELLA STE

